إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة – العدد الخامس عشر – خريف ١٣٩٣ش / أيلول ٢٠١٤م
صص ٣٥ ـ ٩

دراسة الشكل القصصی فی القصص القصيرة عند أحمد محمود

مهدی ماحوزی*
شبنم لاجوردیزاده**

الملخص

يعد أحمد محمود أحد أبرز الكتاب القصصيين فی العقود الأخيرة فی إيران. فقد بدأ مشواره الأدبی بقصته القصيرة "صب ميشـه" (الفجر قادم)، ثم واصله بمجموعته القصصية "مول" ليحلق بركب الكتّاب البارزين فی إيران بروايته الشهيرة "الجيران".

لقد كثرت الدراسات حول هذا الأديب الشهير وعالجت المضمون القصصی لديه وستعالج هذه الدراسة موضوع الشكل القصصی وبنائه لدى أحمد محمود بشكل مختصر لتنتقل بعد ذلک إلى آثاره وأسلوبه فی كتابته القصصية.

ستتناول هذه العجالة فی قسمها الأول ٢٣ قصة قصيرة لأحمد محمود فی مجموعته "از مسافر تا تبخال" (من المسافر حتى القوباء "الهربس") لتدرس الحبكة، ووجهة النظر، والراوی، والشخصيات، والبداية، والنهاية و... لتبين كيف استطاع الكاتب عبر استخدام لغة الوصف والتوظيف المتوازن للعناصر المتعلقة بالبناء القصصی أن يقدم صورة عن حياة الطبقات الفقيرة فی المدن.

الكلمات الدليلية: أحمد محمود، القصة القصيرة، الشكل والبناء.

---

*. أستاذ مشارک بجامعة آزاد الإسلامية فی رودهن، إيران.
**. خريجة مرحلة الدكتوراه بجامعة آزاد الإسلامية فی رودهن، إيران.
Shabnam.lajevardi@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٢/٢٤ش
تاريخ القبول: ١٣٩٣/٩/٢٧ش

المقدمه

«يتم إطلاق الشكل على عناصر تخلق النسيج والبناء في الأثر الأدبي وليس أي جزء من أجزاء الشكل زائداً أو خالياً من فائدة أو لعب دور فيه وتعود قيمة الأثر الأدبي إلى المواد التي بنيت منها. يقول الشكلانيون: إن كل عنصر في الأثر الأدبي يؤدي واجباً أو عملاً في نظامه العام يعدّ شكلاً. إن الأشكال الجديدة لا تظهر للتعبير عن المضمون ولكن الأشكال القديمة عندما تفقد قدرتها الجمالية تبدأ بالزوال لتحل محلها الأشكال الجديدة.» (راجع: شميسا، ١٩٩٩م: ١٥٦)

لقد كان مفهوم الشكل غير واضح عند الشكلانيين وبدأوا تدريجياً بتبيين مفهومه، حيث بذلوا جهودهم لوضع قوانين عامة للنصوص الأدبية.

إن دراسة العلاقات والتعاملات بين العناصر والبنيات الداخلية للقصة تظهر شكل تلك البنيات التي قام الكاتب المبدع بخلقها عبر تنظيمها الداخلي حيث أبدع من خلالها الأثر الأدبي ككل. إن تداخل العلاقات بين هذه العناصر والأجزاء يلعب دوراً مهماً في تعزيز بنية الأثر القصصي.

توجد في القصة علاقة عميقة بشكل ذاتي بين أجزائها المختلفة من مثل الحبكة، ووجهة النظر، وأسلوب الحكاية، والشخصيات، والمضامين، والجو، واللغة، و ... والتي تحاول هذه الدراسة معالجتها وتحليلها.

نظرة إلى حياة أحمد محمود ومؤلفاته وأسلوبه فيها

ولد أحمد محمود "اعطا" في ٢٥ ديسمبر عام ١٩٣١م في مدينة أهواز ولم يتمكن من المثابرة في أي عمل سوى الكتابة واستمر في هذه الدرب حتى ٤ من أكتوبر ٢٠٠٢م حيث وافته المنية. التحق في شبابه بإحدى الأحزاب اليسارية ودخل إثره السجن. بدأ تجربته القصصية الأولى في الفترة ذاتها بقصته القصيرة "الفجر قادم" أي في العام ١٩٥٤م أتبعها بمجموعة مول عام ١٩٥٧م ومجموعة "البحر مازال هادئاً" عام ١٩٦٧م ومن أعماله القصصية الأخرى "زائر تحت المطر" عام ١٩٦٧م و"الغرباء" عام ١٩٧١م و"الولد المحلّى" عام ١٩٩١م وقد طبعت جميعاً كما أن بعض قصصه نشرت في مختلف

المجلات وأصبح فى العام ١٩٧٦م من كبار الروائيين بكتابة روايته "الجيران".

ومن رواياته الأخرى الشهيرة "قصة مدينة" عام ١٩٧٩م و"الأرض المحروقة" عام ١٩٨٢م و"مجموعة اللقاء القصصية" عام ١٩٩٠م ورواية "مدار درجة الصفر" عام ١٩٩٣م وروايته البارزة "شجرة التين فى المعابد" عام ٢٠٠٠م.

إن أغلب رواياته تعالج حياة الفقراء والمنبوذين فى المجتمع. «يصور أحمد محمود الذى يتصف بقدرته الفائقة على مشاهدة التفاصيل، القرويين الذين خسروا أراضيهم واتّجهوا نحو المدن ليصبحوا ضحايا الصناعات التابعة.» (مير عابدينى، ٢٠٠١م: ٥٦٧)

«إن أسلوبه الواقعى فى تعابيره القصصية قد امتزج باستخدام الأساليب المعبّرة عن التأثيرات الحسية للقصة الجديدة. لذلك فقد تمكن من قطع أشواط كبيرة فى التعبير عن الغموض فى حياة الناس وعلاقاتهم الاجتماعية مقارنة بقصصه القصيرة الأولى.» (دستغيب، ١٩٩٩م: ١٦٥)

إن الواقعية ليست لديه عبارة عن تصوير للواقع فحسب إذ كان يعتقد «أن القصة ليست التعريف بالحركة أو التعريف بالأشياء أو الأحداث بل إنها تعريف فى الحركة.» (گلستان، ١٩٩٥م: ١٧) ففى آثاره تظهر بالإضافة إلى الواقعية ملامح الطبيعية والانطباعية والواقعية السحرية. إن نثره سهل ودقيق كما أن وصفه موجز ومتوغل فى الجزئيات وإن حواراته متناسقة مع شخصيات قصصه.

إن مسرح أحداث قصصه هى المدن الجنوبية فى إيران كما أنّ العمال والقرويين النازحين من القرى وسكان الضواحى هم الذين يشكلون شخصيات هذه القصص، وإن مصائرهم مرتبطة أشد الارتباط بالبنية السياسية للبلاد. يقول هو عن دور السياسة فى حياة الإيرانيين:

«قلّما تجد فى إيران أسرة لم تكتو بنيران السياسة فهناك النزوح، والنفى، والتشرد. إن السياسة تشكل قسماً من حياتنا وهى مصيرنا المحتم المفروض علينا دون أن نريده أو نعرفه.» (المصدر نفسه: صص ٤٦ و ٤٧)

إن تاريخ قصص أحمد محمود يشمل الفترة من انقلاب عام ١٩٥٣م حتى اليوم وتمتزج حياته الخاصة بالأحداث الاجتماعية والتاريخية لقصصه.

«إن لقصص أحمد محمود القصيرة سمه روائية بمعنى أن هناك شخصيات وأشباه شخصيات يشعر القارئ بنوع من التعاطف معها غير أن هذا الإحساس ليس كاملاً ولا يستطيع إرضاء القارئ إذ لا يشعر أن القصة اكتملت وبلغت نهايتها.» (ميرصادقى، ٢٠٠٢م: ١٥٩)

بدأ أحمد محمود كتابة القصة القصيرة بمجموعته المسماة "مول" فى العام ١٩٥٩م. ولديه مجموعات أخرى وهى:

البحر مازال هادئاً (١٩٦٠م)

العبث (١٩٦١م)

زائر تحت المطر (١٩٦٨م)

من الضجر (١٩٦٩م)

الولد المحلّى (١٩٧١م)

الغرباء (١٩٧٣م)

اللقاء (١٩٨٩م)

قصة القريب (١٩٨١م)

من المسافر إلى "القوباء" الهربس (١٩٨٢م)

سوابق البحث

إن عدم اهتمام الباحثين الإيرانيين بمدارس النقد الأدبى أدى إلى شحّ الآثار والبحوث فى هذا المجال ومن جملة الآثار الموجودة: بنية القصة القصيرة "نصرالله أحمدى" وأسس القصة القصيرة "مصطفى مستور" ومصادر القصة القصيرة الفارسية "كريستوف بالانى وميشل كويى برس" وقواعد اللغة القصصية "أحمد أخوت".

لم تعثر الباحثة على دراسة حول شكل القصص عند أحمد محمود ويتناول هذا المقال الشكل فى القصة القصيرة فى مجموعة "من المسافر إلى الهربس القوباء". وتشتمل هذه المجموعة على ٢٣ قصة قصيرة وتحاول هذه الدراسة تحليل العلاقات والتعاملات القائمة بين أجزاء وعناصر وبنيات هذه القصص الداخلية.

منهج البحث

يعتمد هذا البحث منهج البحث فى المكتبات وهو من الدراسات النوعية. فهو يبدأ بالتعريف للشكل ومن ثم يعالج البنيات التى تبنى الأثر الأدبى ككل، فهناك عناصر وبنيات مثل البداية، والحبكة، وأسلوب الحكاية، والراوى، وخلق الشخصيات، والزمان، والمكان، واللغة، والمضامين، ونهاية القصة، وتتم دراستها جميعاً فى هذا البحث.

دراسة الشكل القصصى لقصص أحمد محمود القصيرة

العنوان

إن مجموعة "من المسافر حتى الهربس" (القوباء) عبارة عن قصص قصيرة مختارة نشرت بين الأعوام ١٩٥٩م حتى العام ١٩٧٣م فى الدوريات أو ضمن المجموعات القصصية الأخرى.

تشمل هذه المجموعة قصة "مول"، "كأس من العرق" وهما من مجموعة "مازال البحر هادئاً" كما تشمل قصصاً أخرى مثل الميناء، والخوف، وطريق نحو الشمس، وهى من مجموعة "زائر تحت المطر" القصصية كذلك تضمنت قصص "الولد المحلّى"، و"المستأجرون"، و"بيت على الماء" وهى من مجموعة "الولد المحلّى" بالإضافة إلى "الغرباء"، و"سماء دز الزرقاء" وهما من مجموعة "الغرباء".

«إن سائر القصص الواردة فى هذه المجموعة قد سبق نشرها فى مجلات فردوسى، وپيام نوين، وكيهان كما ترجم البعض الآخر منها إلى اللغات الأخرى.» (راجع: محمود، ١٩٩٢م: مقدمة قصة من المسافر إلى الهربس "القوباء") إن اسم هذه المجموعة قد جاء من قصتها الأولى تحت عنوان "المسافر" وآخر قصة فيها تحت عنوان "الهربس".

عناوين القصص

تشمل هذه المجموعة ٢٣ قصة قصيرة فكما هو معروف فإن مضامين قصص أحمد محمود تتركز غالباً على محاور محدوده كذلك فإن تسمية القصص تدور حول محاور معيّنة. إن ثلاث عشرة قصة من قصص المجموعة أخذت عناوينها من المضمون. كما

أن ثلاثاً منها تحمل أسماء شـخصياتها الأصلية وهناك أربع قصص جاءت عناوينها من مســارح أحداثها كمــا أن قصتين منها تحملان عنوانين رمزيــين يتطابقان مع المضامين المفعمة بالرمز وأخذت قصتان منها عنوانيهما من نهاية القصة ولبعض القصص عناوين شاعرية مثل بيت على الماء.

الجدول التالی يوضح عناوين القصص وأسباب اختيارها عبر بعض الإيضاحات:

عنوان القصة	سبب اختيار العنوان	إيضاحات
المسافر	الشخصية	إن شخصية القصة الأصلية مسافر يتخلف عن السفر.
كأس من العرق	المضمون	شيخ طاعن فی السن يقود عربة يحاول يائساً الحصول على أقل شيئ يحتاج إليه وهو "كأس من العرق".
الغربة	المضمون	يحمل شيخ طاعن فی السن امرأة طاعنة فی السن على ظهره. إن قسوة المدينة تجبره على العودة إلى القرية.
تحت المطر	أجواء وزمان نهاية القصة	يبيع رجل فقير دمه لأجل القمار ويموت على الرصيف فی يوم ممطر.
فی الظلام	أجواء وزمان نهاية القصة	تموت امرأة حامل عند الغروب وحلول الظلام فی الغابة مع مولودها الذی وضعته.
المواجهة	المضمون	المواجهة بين العمدة والرعايا التی تنتهی بموت أحد أبطال القصة.
مصيبة الحجول	المضمون	أسرة تعتقد أن إبقاء الحيوانات فی المنزل يجلب لها المصائب والشؤم.
مدينتنا الصغيرة	المكان	قصة سكان مدينة صغيرة على جانب الميناء حيث أدّى توسع المنشآت النفطية هناك إلى تدمير حياتهم.
فی الطريق	المكان	قصة رجل قروی مريض يتجه نحو المستوصف إلّا أن حية تلدغه ليموت فی الطريق.
الأفق	المضمون الرمزی	إنها قصة رمزية من هذه المجموعة مفعمة بالرموز.
ليس عندما أكون وحيداً	عبارة منقولة عن شخصية القصة	هذه عبارة تقولها امرأة تصاحب رجلاً يحقّرها.

السماء العمياء	المضمون	فقر الناس، والفساد، والبطالة، وانتشار الرشوة بين الموظفين الحكوميين.
من الضجر	المضمون	قصة أحزان أربعة شباب منفيين إلى ميناء كنك بسبب أنشطتهم السياسية.
الميناء	المكان	قصة فقر عتّالى الميناء ومسكنتهم.
الخوف	المضمون	تقرير عن الخوف الذى يستولى على اثنين من مهرّبى البضائع.
طريق نحو الشمس	المضمون– عنوان شاعرى	قصة محاولات "غلام القاتل" للخلاص من السجن التى أثمرت فى نهاية المطاف.
الولد المحلّى	الشخصية	إن الولد المحلّى استولى عليه حب طفولى أدى إلى موته.
المستأجرون	الشخصيات	قصة رمزية عن مصير اثنين من الناشطين السياسيين.
بيت على الماء	المضمون الرمزى	قصة رجل وامرأة يعانيان من الشك المفرط والولد الذى يراقب حركاتهما.
الغرباء	المضمون	قصة القحط والمجاعة لدى القرويين الذين لم يحل النزوح إلى المدن مشاكلهم حيث كانوا يقدمون أحياناً على قطع الطريق.
سماء دز الزرقاء	المكان عنوان شاعرى	البيت العمالى إلى جانب نهر بهمن شير وقصة الفقر الحياة المليئة بالتعاسة.
معاً	المضمون	التسكع الليلى لرجلين يعانى كل منهما مشكلة.
الهربس	المضمون	قصة طفل فاقد لأبيه منذ سنتين يعيش مع صورته التى يحبها جداً وعندما يجده يتعرض الأب للقتل عند نزاع فى السوق.

بداية القصة

تحظـى البدايات فى القصص بأهمية بالغة دوماً حيث إنها تلعب دوراً كبيراً فى لفت انتباه المخاطبين. إن البدايات فى قصص أحمد محمود رائعة ومتنوعة دوماً فالجمل فيها قصيرة ومتقطعة بعيدة عن أية زيادة. تتبع بدايات مجموعة "من المسافر إلى الهربس" عدة

أسـاليب وتستخدم الوصف في الغالب. من جملة هذه الأساليب وصف الموقع، والمكان، والطبيعة، والإنسان، والعلاقات، والمعتقدات الإنسانية.

تبـدأ قصة مصيبة الحجول بحوار ثنائي كما أن قصصاً مثل "معاً" و"كأس من العرق" و"الميناء" تتصف ببدايات أكثر تفصيلاً بالمقارنة مع سـائر القصص. ففي ٨ قصص من مجمـوع ٢٣ قصة من هذه المجموعة نجد أن البدايات أقل من خمس جمل. كما أن بعض القصص تبدأ باسـم إحدى الشخصيات مثل: السـماء العمياء، الولد المحلّي، والهربس، وتظهـر في بدايات قصة "في الطريق" الأبعاد الفنية وكما يتضح من الجدول التالي فإن أكثر الأسـاليب رواجاً عند الكاتب في بدايات قصصه هو أسـلوب الوصف. فالتنوع في الأسـاليب، والإيجاز، أو الإسـهاب في بدايات القصص لا تعكس قدرات الكاتب فحسـب، بل تعكس أيضاً التفاصيل المتعلقة ببيئـة حياة الكاتب التي تلقى فيها تربيته. تلك الأماكن التي تركت بصماتها على بدايات القصص، وعلى الشخصيات، والثيمات، والأحداث. حيث تم توصيفها بشكل ملموس وذلك بسبب معرفة الكاتب لتلك البيئات واطلاعه على الفوارق الطبيعية الموجودة فيها.

اسم القصة	أسلوب بداية القصة	عدد الجمل	كيفية الدخول إلى القصة والاستمرار فيها
المسافر	وصف البيئة	جملتان	الشخصية الأصلية وحديث نفسها
كأس من العرق	وصف البيئة	٢٠ جملة "مسهبة"	مع الوصف
الغربة	وصف الحالات	٦ جمل	حوار ثنائي
تحت المطر	وصف البيئة	١٠ جمل	بدخول الشخصية الأصلية
في الظلام	وصف البيئة	١٠ جمل	بدخول الشخصية الأصلية
المواجهة	وصف البيئة	٥ جمل	بالوصف
مصيبة الحجول	حوار ثنائي	٤ جمل	بالوصف
مدينتنا الصغيرة	وصف البيئة	جملتان	بالوصف

فى الطريق	وصف المكان	١٦ جملة "بداية فنية"	بدخول الشخصية الأصلية
الأفق	وصف الحالات	١٣ جملة	بالوصف
ليس عندما أكون وحيداً	وصف ملامح الوجه	جملة واحدة	حوار ثنائى
السماء العمياء	اسم إحدى الشخصيات	جملتان	بحوار الشخصيات
من الضجر	وصف ملامح الوجه	جملة واحدة	بحوار الشخصيات
الميناء	وصف البيئة والحالة	٣٧ جملة "مسهبة"	بحوار الشخصيات
الخوف	وصف البيئة والحالة	١٠ جمل	حوار ثنائى
طريق نحو الشمس	وصف الحالة	١٠ جمل	بدخول الشخصية الأصلية
الولد المحلّى	باسم الشخصية الأصلية	جملتان	بالوصف
المستأجرون	وصف البيئة	جملتان	بالوصف
بيت على الماء	وصف البيئة والمكان	٧ جمل	بالوصف
الغرباء	وصف الحالة	١٠ جمل	بدخول إحدى الشخصيات
سماء دز الصافية	باسم إحدى الشخصيات	٨ جمل	بدخول شخصيات القصة
معاً	وصف الحالة	٢٥ جملة "مسهبة"	حوار ثنائى
الهربس	باسم إحدى الشخصيات	٤ جمل	بالوصف

الحبكة والبنية القصصية

إن الحبكة عبارة عن «السببية فى تسلسل الأحداث.» (فورستر، ١٩٩٠م: ٩٢) وهى «من العناصر القصصية التى يرتبط فهمها بإكمال قراءة القصة وهى ليست قابلة للتحديد عبر أمثلة من هنا وهناك. ففى القصص الواقعية فإن علاقة السببية هى

التى تصنع الأحداث بشكل متسلسل ومن ثم تؤدى الظروف المفترضة الحاصلة بسبب المواجهة والصراع إلى حدوث الأحداث الأخرى. إن القصص القصيرة الواقعة تتجنب فى الغالب ذكر الأحداث غير المتوقعة فى الحبكة القصصية إذ إن ذلك يتعارض مع مبدأ الاستمداد من الواقع كما أن تبيين الحدث غير المتوقع سيؤدى إلى إطالة القصة الأمر الذى لا ينسجم مع مبادئ القصة القصيرة. إن وجود العناصر الثلاثة أى البداية، والوسط، والنهاية أمر متوقع فى بنية القصة القصيرة حيث يبدأ الكاتب القصصى القصة بوصف الزمان، والمكان، والشخصيات، والحالات. وتستمر القصة بالصراع الداخلى أو الخارجى ليستمر بالهدوء وحلّ الصراعات نحو النهاية والحل.» (راجع پاينده، ٢٠١٠م: ٥٧-٦٢)

إن بعض قصص مجموعة "من المسافر إلى الهربس" تتصف بالحبكة البسيطة أو الذروة الباهتة. فقصص من مثل "من الضجر"، و"الميناء"، و"معاً"، و"كأس من العرق"، تمثل هذا النمط القصصى حيث تفتقر إلى النهاية ويشاهد القارئ تكرار الحوادث دون أن يجرى حل العقدة. كما أن قصصاً مثل "الغربة" تبدأ بخلق الأزمة وتنتهى بالهروب من الأزمة.

إن الصراعات وحل العقد فى القصص التى تتمتع بالبنية الثلاثية المكونة من البداية، والوسط، والنهاية قد تكون داخلية أو خارجية.

وبالنظر إلى أسلوب الكاتب الواقعى فإن غالبية أحداث القصص تأتى كنتيجة للصراعات الخارجية ذات الأبعاد الاجتماعية. وقلّما يظفر القارئ بالقصص ذات البنية المؤسسة على الصراعات الداخلية ففى "مصيبة الحجول" نجد أن معتقدات رجل وامرأة تدفعهما إلى خلق أحداث القصة كما نجد فى قصة "بيت على الماء" أن الصراعات الداخلية لرجل وامرأة تدفعهما إلى خلق أحداث القصة. ويستمر هذا الصراع حتى نهاية القصة أما فى قصة "الهربس" فإن ردود الأطفال الداخلية تجاه فقدان الأب فى الطفولة تؤدى إلى استمرارية القصة كما أن بعض القصص تشهد صراعين مختلفين فى آن واحد.

ففى سبيل المثال نجد فى قصة "الولد المحلّى" إلى جانب "الحب الطفولى" الذى يدفع

شـــيرو إلى صراع داخلى فإن الفقر المتفشـــى بين الناس والتمييز الســـائد فى المجتمع يظهران فيها عبر مواجهة الأجانب وعمال الحكومة.

جدول توضيحى عن الحبكة والبنية القصصية فى كل قصة على حدة:

اسم القصة	البداية	الصراع	النهاية
المسافر	وصف المسافر والقهوة	الصراع الخارجى: الصراع بين التقليد والحداثة	العودة إلى نقطة البداية دون تغيير
كأس من العرق	وصف الطقس والرجل الطاعن فى السن	الصراع الخارجى: الفقر والمسكنة	تكرار تلك الصراعات دون أن تنتهى
الغربة	وصف الرجل والمرأة الطاعنين فى السن	الصراع الخارجى: الفرق بين الحياة الريفية والحياة فى المدن	الخلاص من الحياة فى المدينة
تحت المطر	وصف شاب مع وصف شارع	الصراع الخارجى: الفقر والبطاله والقمار	تنتهى بموت الشاب
فى الظلام	وصف حقول القمح ووصف قرية	الصراع الخارجى: المرأة والحقوق والواجبات	تنتهى بموت المرأة
المواجهة	وصف قرية شابور آباد	الصراع الخارجى: الإقطاعيون والرعايا	موت خان محمد ونهاية القصة
مصيبة الحجول	حوار ثنائى	الصراع الداخلى: بين الخرافات والواقع	موت الحجول ونهاية القصة
مدينتنا الصغيرة	وصف بيئة أحد الأحياء وطبيعته	الصراع الخارجى: توسع المنشآت النفطية وتعرض حياة الناس للمشاكل	تنتهى بدمار بيوتهم وترحيلهم
فى الطريق	وصف دولتآباد	الصراع الخارجى: الفقر فى الحياة القروية	تنتهى بموت الشخصية الأصلية
الأفق	وصف حالات	الصراعان الداخلى والخارجى: الموت	يتحول الموت إلى أمر واقع
ليس عندما أكون وحيداً	حوار ثنائى	الصراعان الداخلى والخارجى وحدة الإنسان والفوارق فى الرّؤى	انفصال مسافرين عن بعضهما

السماء العمياء	وصف حالات	الصراع الخارجى: الفقر والفساد	إلقاء القبض على "چلاب"
من الضجر	حوار	الصراع الخارجى: المشاكل الناجمة عن النفى	اللجوء إلى شرب الخمر
الميناء	وصف الجمرک والعتّالين	الصراع الخارجى: الفقر والمشاكل الطبقية	العودة إلى نقطة البداية
الخوف	وصف حالات	الصراع الخارجى: البطالة وتهريب البضائع	تنتهى بموت يحيى
طريق نحو الشمس	وصف "غلام" وبيئة السجن	الصراع الداخلى: الشعور بالحاجة إلى الخلاص	هروب غلام من الشرطة
الولد المحلّى	وصف البيئة	الصراع الداخلى مع الحب الطفولى الصراع الخارجى: المنكوبون بالفقر والأجانب وموظفو الحكومة	تنتهى إلى موت الولد والثورة العامّة
المستأجرون	وصف بناية	الصراع الداخلى: الشك المبالغ فيه	العودة إلى نقطة البداية
الغرباء	وصف الأجواء والحالات	الصراع الداخلى مع الفقر والتمييز	تنتهى بموت "نعمت" بطل القصة
سماء دز الصافية	وصف مدينة على ضفاف بهمنشير	الصراع الخارجى مع ظاهرة النزوح والفقر	تنتهى بموت "نبى" إحدى شخصيات القصة
معاً	وصف حالة القاص	الصراع الداخلى مع المشاكل الشخصية	تتكرر الصراعات بلا نهاية
الهربس	وصف الحالات والناس	رد فعل داخلى عند ولد فقد والده	تنتهى إلى موت الوالد

القاص ووجهة النظر

تعد الحكاية من القضايا المهمة فى دراسة الرواية والقصة ولعلنا نستطيع القول: «إن الحكاية فى أبسط تعبير عبارة عن نص يروى من خلاله شخص ما أحداث القصة حيث نجد بذلک القاص.» (اخوت، ١٩٩٢م: ٨)

«ولكـــون الحكاية تجرى فى فترة زمنية تقصر أو تطول فإن الحكاية عبارة عن قصة تجرى أحداثها فى الزمان.» (راجع: آسابرگر، ٢٠٠١م: ١٨-٢٠)

«إن دراســـة الحكاية فرع من اتجاه علمى جديد نســـبياً يُعنى أساساً بمعرفة عناصر البنية والحالات المختلفة فى تركيبة هذه العناصر والأســـاليب المتكررة للحكاية وتحليل أنواع الخطاب فيها.» (داد، ١٩٩٩م: ٢٥٥)

«يعـدّ فيلاديمير براب وتزوتان تـــودورف ورولات بارت وجـــيرار جنت من أبرز المنظّريـــن فى مجال الحكايـــة كما أن لآناباربولـــداز آراء جديـــرة بالاهتمام فى مجال الحكاية.» (راجع: أخوت، ١٩٩٢م: ٢٤٠١٨)

تتشـــكل الحكاية من جزئـــين: الحكاية والراوى. «إن الراوى عبارة عن شـــخصية يروى الكاتب على لسانه أحداث القصة.» (داد، ١٩٩٩م: ٢٢٩) أو «إن الراوى شخص أو شـــيئٌ تجرى حكاية القصة بواسطته للقارئ.» (رنجبر، ٢٠٠٠م: ١٦) بمعنى أن «جميع الأحداث التى يتم ذكرها فى القصة ترتبط بالراوى بشكل أو آخر أى إن الراوى ينقل للمخاطبين قصة سواء كان هو خالقها أو غيره.» (آسابرگر، ٢٠٠٠م: ٢١) «فالراوى هو الأســـاس فى جميع البنيات وتشير جميع هذه العناصر المكونة لهذه البنيات إلى الراوى حيث يســـتطيع تجســـيد جميع المبادئ المكونة لهذه القيم إنه يظهر أفكار الشخصيات أو يخفيهـــا فهو يختـــار ما بين الكلام المباشـــر، والمنقول، وبين الترتيـــب الزمنى للأحداث، والأزمنة المستديرة.» (راجع: تودورف، ٢٠٠٣م: ٧١-٧٢)

«إن وجهـــة النظر حالة يحدثها الكاتب تجـــاه حكاية القصة وهى نافذة يفتحها أمام القارئ ليتمكن خلالها من مشـــاهدة الأحداث وقراءتها.» (داد، ١٩٩٩م: ٢٥٩) «وهى تعكـــس علاقة الراوى بالقصة وهى تحظى بالأهمية للقـــارئ من منظورين أحدهما فهم القصة وثانيهما لتقويمها واختبارها.» (راجع: لورنس، ١٩٨٧م: ٨٨)

«يمكـــن تقســـيم وجهات الحكاية فـــى القصة إلى ثمانية أقســـام وهـــى: العالم الكل اللامحـــدود، والعالم الكل المحدود، والعالم الكل الاســـتعراضى، والمتكلم وحده، والمتكلم عبر المونولـــوج الداخلى، والمتكلم الخارجى، والمخاطـــب، والوجهة الفاقدة للراوى.» (راجع: مستور، ١٩٩٥م: ٣٥-٤٥)

إن الموضوع الجدير بالاهتمام فى دراسة الراوى هو: هل إن ما يتحدث عنه الراوى هـو ما يـراه حقاً؟ فالواقع هو أن «بالإمكان توسـيع مفهوم وجهة النظر من مسـتوى الراوى إلى مسـتوى الشخصية فى القصة.ففى هذه الحالة يمكن لكل شخصية أن تبدى رأياً مثل الراوى حول الفعل القصصى، ولا يعنى ذلک تغيير الراوى بل إن الراوى هو الذى يتحدث غير أنّه أحال واجب المشاهدة إلى شخص آخر.» (تولان، ٢٠٠٤م: ٦٨)

«إن من المواضيع المهمة الأخرى فى الرواية هو موضوع البؤرة "ما تتم مشـاهدته" وعامل البؤرة "المشـاهد نفسه" ويقسـم المنظّرون البؤرة إلى ثلاثة أقسام هى الخارجية والداخلية والمحايدة.» (راجع: ميشيل وآخرون، ٢٠٠٤م: ١٤٣-١٤٤)

إن الراوى فى قصص أحمد محمود التى تتم دراسـتها هنا هو الغائب وذلک فى ١٤ قصة من هذه القصص "المسـافر"، و"كأس من العـرق"، و"الغربة"، و"تحت المطر"، و"فى الظـلام"، و"المواجهة"، و"مصيبة الحجول"، و"السـماء العميـاء"، و"الميناء"، و"الخوف"، و"طريق نحو الشمس"، و"الولد المحلّى"، و"بيت على الماء"، و"سماء دز الصافية".

أما القصص التسـع الأخـرى أى "مدينتنا الصغيرة، وفى الطريـق، والأفق، وليس عندما أكون وحيداً، ومن الضجر، والمسـتأجرون، والغربـاء، ومعاً، والهربس" فالراوى فيهـا متكلم وحده فالراوى يركز فى بعض القصص مثل الميناء، والسـماء العمياء على الأحداث، والشـخصيات فهو من نوع الراوى المتعد البؤر. طبعاً نلاحظ أن أحمد محمود يفضل فى أغلب قصصه أن يكون كمشاهد للأحداث لا مفسراً لها.

الشخصيات ومعالجتها

«إن الشخصية ومعالجتها هى إحدى أهم العناصر فى القصة. ففى القصص الواقعية القصيرة نجد أن سـلوک الأشخاص وكلامهم يتطابقان مع موقعهم الاجتماعى ونظامهم التربوى.» (راجع پاينده، ٢٠١٠م: ٤٧-٤٥)

إن غالبية الشـخصيات فى قصص أحمد محمود من الطبقات الاجتماعية الفقيرة فى المدن تعانى فى الغالب من المشـاكل اللامتناهية المتكررة. فهو يستخدم أساليب مختلفة فى خلق الشخصيات فمنها شخصيات تفتقر إلى الاسم فى بعض القصص ويتم إطلاق

أسماء عامة عليها إن تسمية الشخصيات متأثرة بالثقافة السائدة جنوبى إيران كما أن الأسماء فى بعض القصص مزيج من الأسماء العامة والخاصة.

فالشخصيات فى بعض القصص يتم خلقها عبر الحوار مثل الخوف، وبيت على الماء، ومن الضجر، ومصيبة الحجول، وتتفاوت هذه الحوارات طولاً وقصراً فى هذه القصص. أما المونولوج الداخلى للشخصيات فهو طريق آخر لخلق الشخصيات حيث نجد نماذج منه فى قصص مثل "المسافر، وفى الظلام، ومن الضجر، وسماء دز الصافية". وقد يمتزج المونولوج الداخلى بالاسترجاع وتذكر الذكريات التى تربط ماضى الشخصيات بحاضرها لتظهر صورة أكمل منها. ويعد الوصف أحد أهم أساليب خلق الشخصيات حيث يستخدمه أحمد محمود كأهم أسلوب لديه ويكثر فى آثاره من الوصف الدقيق لملامح الوجوه، والطقس، والأماكن، والحيوانات، والحالات، والظروف.

الجدول التالى يوضح الأساليب المختلفة فى خلق الشخصيات فى كل قصة من القصص المدروسة بشكل مستقل:

اسم القصة	وصف ملامح الوجه	وصف البيئة	وصف الحيوانات	وصف حالة الطقس	الاسترجاع	حديث النفس	الحوار
المسافر	١٥	١٧		١٤	٢٠	١٦	
كأس من العرق	٢٥	٢٣	٢٤	٢٣	٢٦	٢٤	٢٦/٢٧
الغربة	٣١/٣٢	٣٥/٣٦			٣٣		٣٦
تحت المطر	٤٠	٤٣/٤٤		٣٩/٤٧	٤٣/٤٧		٤٢إلى ٤٠
فى الظلام	٤٩/٥٠/٥١	٥٥/٥١/٤٩			٥٤/٥١/٥٠	٥٦	٥٥/ ٥٠
المواجهة	٦١/٦٣/٦٤/٦٧/٧٠ ٧٦/٨١/٨٦/٨٨	٥٩/٦٠/٦١/٦٨ ٧١/٧٢/٩١		٦١/٦٣/٦٥	٧٤/٩٢		٨١ إلى ٧٥
مصيبة الحجول	٩٣/٩٤/٩٥/٩٦	٩٣/٩٥	٩٤/١٠٠	١٠٠	٩٨	٩٧/٩٨	٩٨ إلى ٩٩
مدينتنا الصغيرة	١٠٣/١٠٥/١٠٩/١١٢	١٠٦/١٠٨/١١٠ ١٠١/١٠٢/١٠٥	١١٣/١١٧	١٠٤/١٠٥			١١١ إلى ١١٣

في الطريق	١٢٠/١٢٥/١٢٦	١١٩/١٢٢	١٢٢	١١٩			١٢٠ إلى ١٢٥
الأفق	١٣٢/١٣٧	١٢٩/١٣٨/١٤١	١٣٠/١٣٨	١٣٠/١٣١/١٣٤			١٣٤إلى ١٣١
ليس عندما أكون وحيداً	١٤٤/١٤٦/١٤٨	١٤٥/١٤٦/١٤٧				١٤٧	١٤٩ إلى ١٤٧
السماء العمياء	١٥٣/١٥٤/١٧٠	١٥٤/١٦٢/١٦٨ ١٥٢	١٥٢/١٧١	١٦٨/١٦٩/١٧٢ ١٥٣	١٦٤		١٥١ إلى ١٧٦
من الضجر	١٧٩/١٨٢	١٩٠/١٩١/١٩٤ ١٨٢/١٨٧/١٨٨		١٨٢	١٨٤/١٨٨/١٩٠	١٨٩	١٨١ إلى ١٧٨ ١٨٨ إلى ١٨٣
الميناء	١٩٦	١٩٥/١٩٦/١٩٨	١٩٩/٢٠١ ١٩٥				٢٠١ إلى ١٩٦
الخوف	٢٠٤/٢٠٨	٢٠٣		٢٠٣/٢٠٨			٢٠٨ إلى ٢٠٣
طريق نحو الشمس	٢١٠/٢١٢/٢١٤	٢٠٩/٢١٠/٢١٣		٢١٠			٢١٨ إلى ٢١٠
الولد المحلّى	٢٣٠/٢٣٧/٢٣٨/٢٦١ ٢٢٣/٢٢٤	٢٣٨/٢٤٧/٢٥٨ ٢٢٢/٢٢٩/٢٣١ ٢٢١	٢٤٤/٢٥٨ ٢٣١/٢٣٨ ٢٢٢/٢٢٩ ٢٢١	٢٣٥/٢٣٨/٢٤٤ ٢٢٢/٢٥٦	٢٣٩		٥٥ إلى ٢٣٥ ٢٢٧ إلى ٢٢٣ ٢٣٣ إلى ٢٣٠ ٢٤٨ إلى ٢٤٦
المستأجرون	٢٧٦/٢٧٨/٢٧٩/٢٨٠ ٢٧٣	٢٧٢/٢٧٤/٢٧٥ ٢٧١					٢٧٦
بيت على الماء	٢٨٢	٢٨١/٢٨٣/٢٨٤					٢٨٧ إلى ٢٨١
الغرباء	٢٩٢/٢٩٦/٢٩٧/٣٣٠ ٢٩١	٢٩٠/٢٩٣	٣٠٦/٣٠٧	٢٩٠/٢٩٣/٣١١	٢٩٥/٢٩٦		٣١٥-٣١٩
سماء دز الصافية	٣٢١/٣٣٠/٣٣٧/٣٣٩	٣٢٢/٣٢٣		٣٥٧/٣٥٨	٣٢٨/٣٣٣	٣٣٤	٣٣٣ إلى ٣٣٢ ٣٨٢ إلى ٣٤٢
معاً	٣٨٧	٣٩٠/٣٩٨		٣٩٠/٣٩٥/٣٩٨ ٣٨٨	٣٨٨/٣٩١/٣٩٢		٣٨٠/٣٦٨
الهربس	٤٠٦/٤٠٩/٤١٢/٤١٧ ٣٩٩/٤٠٠/٤٠٤	٤٠٥/٤٠٥/٤١٠ ٣٩٩/٤٠٠	٤١٠/٤١٢	٣٩٩		٤١٧	٤٢٠ إلى ٤١٤ ٤٢٥/٤٢٦

نجد فی هذه المجموعة القصصية ١٦١ شخصية ١٣٣ منها رجال و٢٦ منها من النساء واثنان منها طفلان لا يعرف نوعهما. إن عشرة من شخوص هذه المجموعة أطفال وستة منهم شيوخ أما الحيوانات فی هذه المجموعة فهی موزعة علی الحصان، والدجاج، والديک، والغراب، والصرصور، والحمامة، والكلب، والعليق. ونهاياتها مرتبطة بنهايات من تعيش الحيوانات معهم. ليس لغالبية هذه الحيوانات اسم حيث تتم تسميتها حسب فصيلها أو لونها. إن غالبية الرجال عمال وفلاحون كما أن البعض الآخر منهم يمتهنون مهناً أخری كالشرطی، والضابط، والبستانی، وراوی القصص القديمة. لا توجد امرأة فی ثمانی قصص كما أن لثلاث نساء حضوراً فاعلاً فی قصتی "فی الظلام"، و"الهربس". وتتوزع أدوار النساء علی الأم، والجدة، والأخت، وزوجة الخال، والزوجة، والعشيقة، والبنت، والممرضة، والمرأة المومس. وعندما تظهر النساء بشكل فعّال فی القصة فإنهن تحت ظلال رجال يهمشون وجودهن.

إن قصة "فی الظلام" عبارة عن سرد نظرة جاسم الرجولية إلی شريفة كامرأة تلك النظرة التی تؤدی إلی موت شريفة. أما فی قصة "الهربس" فإن النساء يقمن بأدوارهن التقليدية تحت ظل الرجال المقتدرين فی الأسرة.

الجدول التالی يوضح أنواع الشخصيات وأسماءها وأعدادها بشكل مستقل:

اسم القصة	أسماء الشخصيات	العدد
المسافر	الراوی الشاب، حارس السكة الحديدية، عامل القهوة، مسؤول القهوة، العتّال الشيخ، بواب المرآب، المرأة الطويلة	٩
كأس من العرق	الشيخ الطاعن فی السن، المرأة العجوز، الممرضة	٢
الغربة	الشيخ الطاعن فی السن، المرأة العجوز، الممرضة	٣
تحت المطر	مراد، الشاب	٢
فی الظلام	شريفة، جاسم، طالب، نعيم، نعيمة	٥
المواجهة	السائق، وكيل الإقطاعی، المهندس، الرجل العجوز، دادخدا، خان محمد، السمسار، علی ناز، ميرشكار، ميرمحمد وزوجة خان محمد	١١

مصيبة الحجول	الرجل، المرأة، الولد	٣
مدينتا الصغيرة	الراوی، آفاق، خراج توفیق، والدا الراوی، فتح الله، یدالله، المرأة، الرائد، مصدر، الشیخ صعیب‌نور محمد، نوروز موسی سرمیدانی، ناصر دوانی، عبدی المعمار، عبدی بائع المحلبیة، یدالله رومزی وبلور	١٩
فی الطریق	الراوی ومستان	٢
الأفق	الراوی، المستشار، العم بندر، شبپره	٤
لیس عندما أكون وحیداً	الراوی، المرأة السمراء، صاحب القهوة	٣
السماء العمیاء	یزدان داد، چلاب، عبدی، تلمیذ عبدی، فرهاد، هاشم، المرأة العجوز "أم النساء"، رشید رطبل، المحامی	٩
من الضجر	حسین، عطاء، الراوی، كاظم، آهن، محمدنور، محمد مشهدی قدم، علی وادی، گیلان، المرأة السوداء	١١
المیناء	العمال والعتالون فی محطة القطار	غیر محدد
الخوف	خالد ویحیی	٢
طریق نحو الشمس	غلام، الشرطی المناوب، الملازم، المحامی، الضابط المناوب، خالة المهرّب، بویه، القاضی، عباس الجزار، المسافر	١٠
الولد المحلّی	شهرو، الأفرنجی السمین، البستانی، عبدول، بتی، والدا بتی، سوری، آرزو، مندل، نسیم، مؤمن	١٢
المستأجرون	الراوی، عرفات، عرصات، مستأجر الدور الأول، الرجال اللابسون للأسود، المرأة العجوز، امرأة وطفلها	٧
بیت علی الماء	رجل، امرأة وطفل	٣
الغرباء	الراوی، والد الراوی، رشید، نعمت، مظفر، اسكندر، الرجل الأقرع، مندل، كل مراد، نبی، موسی، علیرضا	١٣
سماء دز الصافیة	قاصد، یاقوت، الأستاذ موسم، ملاقباد، علیرضا، فولاد، بمان، نبی، احمدعلی، شیخک، رحمان، الأفرنجی السمین، ممدد، اسفندیار، الرجل الطویل القامة، حاج تراب و ...	١٧
معاً	الراوی، زوجة الراوی ورجل آخر	٣

الهربس	الراوى، الخالة گل وزوجها، نرجس، نى‌نى، نانا، الخال، زوجة الخال، والدة الراوى، الأب، الرجل المرافق للأب	١١
المجموع	١٦١ شخصية	

اللغة النثرية وأسلوبها عند أحمد محمود

«تمتاز لغة أحمد محمود بالبساطة والحيوية وهى متأثرة بلغة البيئة التى ينتمى إليها. إن استخدام المفردات الخاصة بالمناطق الجنوبية فى إيران تزيدها تنوعاً وجاذبية وعندما يواجه القارئ مشكلة فى فهمها سيجد إيضاحاً بسيطاً فى الهامش يزيل مشكلته فعلى سبيل المثال نجده فى قصة مدينتنا الصغيرة قد استخدم مفردات مثل "پوسته وتشاله" ويقوم بإيضاحهما فى الهامش.» (محمود، ١٩٩٢م: ١٠٥) «كما يستخدم كلمة "أردك" فى قصة "من الضجر" ويوضحها بالتفصيل فى الهامش.» (المصدر نفسه: ١٨٣)

إن حضور الأجانب الطويل الأمد فى الجنوب الإيرانى قد أدّى إلى دخول العديد من المفردات الانجليزية فى لغة الجنوبيين ويقوم المؤلف عند اللزوم بشرحها وإيضاحها.

إن من ميزات أسلوب أحمد محمود استخدام الجمل القصيرة والإيجاز فى التعبير فلغته بعيدة عن الإقذاع إلّا ما كان من أمر الشتائم والسباب المتبادلة بين العمال والفلاحين. ويظهر هذا البعد عن الإقذاع فى لغة الكاتب فى الأوصاف حيث لا نشاهد أى نوع من الأوصاف البذيئة فى قصص هذه المجموعة كما أن لغته معتدلة فى وصف النساء أيضاً.

قد تأخذ لغة أحمد محمود النثرية السمة الشاعرية فى بعض الأحيان، فالنماذج التالية تؤكد هذا الزعم:

القصة	العبارة	المصدر
تحت المطر	كانت السحب منشغلة بولادة أمطار غزيرة	(المصدر نفسه: ٤٦)
المواجهة	لنجمع خيوط الأحزان	(المصدر نفسه: ٧٥)
مدينتنا الصغيرة	كان الصوت للشيخ شعيب الذى خطّ على ماس الليل المظلم	(المصدر نفسه: ١٠٤)
الأفق	كانت الرياح تعانى من المغص	(المصدر نفسه: ١٣٠)

ليس عندما أكون وحيداً	كانت سعلاة المدينة المتضخمة نائمة تحت غطاء رقيق من الدخان	(المصدر نفسه: ١٤٧)
السماء العمياء	كانت أشعة الشمس تحرث مياه كارون	(المصدر نفسه: ١٥٣)
من الضجر	كانت أفكارى كالمواد اللاصقة تلتصق بكل شيئ	(المصدر نفسه: ١٨٨)
الولدا المحلّى	كان الجو فى صباح الجمعة مثل حليب لا يتخثر	(المصدر نفسه: ٢٥٦)
الغرباء	لقد أحدث نباح كلبة موجة على حرير القرية الأسود	(المصدر نفسه: ٣٠٤)
سماء دز الصافية	كانت الحياة قد دبت فيها حركة مثل دودة متوحلة	(المصدر نفسه: ٣٥٦)

«إن شخصيات قصص أحمد محمود مولعة بالشعر. فالعامة يرددون الأغانى كما أن المثقفين والسياسيين يرددون أشعار الشعراء النخبة والمثقفين. ففى قصة "المستأجرون" نجد بيتاً من الشاعر السياسى الإيرانى أبى القاسم لاهوتى مكتوباً على الميدالية التى يعلقها عرفات على صدره.» (المصدر نفسه: ٢٧٣)

«تمتاز لغة الكاتب بالرمزية فى القصص الثلاث "المستأجرون"، و"الأفق"، و"بيت على الماء". فهو يخلق الغموض باستخدام الرموز وتتجه نحو البحث فى أعماق الذهن على خلاف اللغة الواقعية المركّزة على الواقع. إن شخصيات قصص أحمد محمود تنتمى فى الغالب إلى الطبقات المتوسطة أو الفقيرة فى المجتمع فهم من المنبوذين اجتماعياً أو من الثائرين على القانون. إن لغتهم وحواراتهم تتناسب مع موقعهم الاجتماعى وطبقتهم ولكون الراوى متكلماً أو غائباً فإن لغة القصة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشخصية وبوجهة النظر. لذلك فإن اللغة الغالبة فى آثار أحمد محمود غير مجازية بل هى محددة وحوارية وتمتاز بالشفافية والتناسب مع الحكاية.» (راجع: پاينده، ٢٠١٠م: ٨٩-٧٢)

المكان

إن غالبية قصص أحمد محمود تأخذ ضواحى المدن مسرحاً لها. فحضور القرويين فى قصصه يعود إلى نزوحهم إلى المدن وإقامتهم فى ضواحيها بحثاً عن فرص للعمل وكان نزوحهم سبب المرض أو القحط أو الفقر.

فقصص "سماء دز الصافية"، و"الغربة"، و"الغرباء" تندرج فى هذا الإطار كما أن أحداث قصص "تحت المطر"، و"معاً"، و"المستأجرون" تجرى فى بيئة المدن.

وتتم مقارنة المدينة والريف فى قصة "ليس عندما أكون وحيداً". إن مسرح الأحداث فى قصتى "فى الظلام"، و"المواجهة" هو القرية. ففى الأولى تركز الأحداث على العلاقات الأسرية داخل أسرة قروية، وفى الثانية تعود الأحداث إلى نظام الإقطاع والعلاقات بين الإقطاعيين، والرعايا، والتعقيدات الخاصة فى هذه العلاقات بعد ظهور التقنيات الحديثة.

إن أحمد محمود قد يلجأ إلى الدخول فى التفاصيل فى ذكر الأماكن مثل بناية الجمرك فى قصة "الميناء" ويظهر أحمد محمود براعة فنية فى وصف الأماكن الطبيعية لكنه لا يبدو بارعاً فى وصف البيئات القروية.

الزمان

رغم انتماء أحمد محمود إلى منطقة الجنوب الإيرانى إلّا أنه يهتم بالفصول الأربعة. فهو يعرف فصل الحر بتفاصيله حيث تجرى أحداث ثمانى قصص من هذه المجموعة فى هذا الفصل كما تجرى أربع قصص منها فى فصل البرد، والبقية تحدث فى الخريف والربيع. كما أن بعض قصصه تفتقر إلى عنصر الزمان.

الجدول التالى يوضح كيفية استخدام عنصرى الزمان والمكان فى قصص هذه المجموعة:

عنوان القصة	الأماكن	البداية الزمنية	الفترة الزمنية
المسافر	المدينة، محطة القطار، المقهى	صبيحة يوم شتوى بارد	غروب يوم شتوى
كأس من العرق	الشارع – الحانة	ليلة باردة	عدة ساعات من الليل
الغربة	المدينة – المستشفى – الشارع	يوم السبت – الصباح الباكر	عدة أيام بعده
تحت المطر	آبادان – المقهى – مركز نقل الدم	يوم خريفى مشمس	غير واضح

في الظلام	قرية في الجنوب	صبيحة يوم صيفي	الليل
المواجهة	قرية محمدآباد في الجنوب	صبيحة يوم خريفي	عدة فصول
مصيبة الحجول	منزل في الجنوب	يوم من فصل الحرّ	يومان
مدينتنا الصغيرة	مدينة صغيرة في الجنوب	صبيحة يوم صيفي حارّ	عدة فصول
في الطريق	قرية دولتآباد	ساعات من يوم واحد	بضع ساعات
الأفق	المدينة	كان البرد قد بدأ شيئاً فشيئاً	غير واضح
ليس عندما أكون وحيداً	الشارع- داخل سيارة	يوم من فصل الربيع	بضع ساعات أخرى
السماء العمياء	مدينة جنب نهر كارون	يوم ربيعي	بعد عدة ساعات
من الضجر	ميناء كنك	فصل الحرّ	عدة أيام
الميناء	مدينة في الجنوب- محطة القطار	يوم مشمس	بضع ساعات
الخوف	الشارع- داخل السيارة	يوم ممطر	أقل من ساعة
طريق نحو الشمس	سجن في الجنوب	صيف مبكّر	أقل من شهر
الولد المحلّي	مدينة في ضواحي نهر بهمن شير	فصل الحر	أقل من فصل
المستأجرون	الدور السادس في بناية	فصل البرد	أقل من ٢٤ ساعة
بيت على الماء	مقابل بناية	غير واضح	غير واضح
الغرباء	مدينة جنب المعسكر	فصل الربيع	عدة أيام
سماء دز الصافية	مدينة ومنزل جنب نهر بهمن شير	فصل الحر	إلى فصل البرد
معاً	الحانة- الشارع	الليل	حتى الصباح

الهربس	المدينة – المنزل والسوق	مغرب يوم ربيعى	حتى نهاية الصيف

المضمون

إن الفقــر والتمييز الطبقى هما المضمونان الأساســيان فى قصص أحمد محمود. ومن المضامين الفرعية التى يمكن الإشــارة إليها فى قصصه: البطالة، وفساد الحكام، والفساد العام، وظلم النســاء، والصراع بين نظام الإقطاع، وبــين الفلاحين، والتضاد بين المدينة والريــف، والتضاد بين التقليد والحداثة، وقصة النزوح إلى المدن، ومشــاكل الإنســان العاطفية والسياسة، والنفى، ومشاكل الناس فى المناطق الحدودية.

تتناول قصتا "الغربة" و"فى الطريق" مشاكل القرويين الذين يعيشون بأقل الإمكانيات من ناحية ويتعرضون لمشاكل جمّة فى مواجهة مظاهر الحياة المدنية الجديدة.

تعدّ قصة "من الضجر" ذات مضمون سياســى بذروة باهتة ونهاية يتكرر فيها تحمل ظــروف النفى. إن لبعــض قصص أحمد محمود فى هذه المجموعــة مضامين داخلية. إن "الهربس" تعالج الفراغ العاطفى لدى طفل وتتحدث قصة "معاً" عن مشــاكل الإنســان العاطفية التى لا تعرف الحلّ. كما أن قصتى "الأفق" و"بيت على الماء" تتناولان مضمون الموت والشك.

يوضح الجدول الآتى المضامين فى كل قصة على حدة:

عنوان المقالة	المضمون
المسافر	الانتظار الذى يؤدى إلى اليأس
كأس من العرق	الفقر والفاقة
الغربة	الفقر – حياة المدن
تحت المطر	الفقر والبطالة
فى الظلام	الظلم على النساء القرويات فى القرى
المواجهة	تغيير العلاقات القائمة بين الإقطاعيين والمزارعين بسبب ظهور التقنيات الحديثة

مصيبة الحجول	الأفكار والمعتقدات الخرافية
مدينتنا الصغيرة	توسيع المنشآت البترولية وهدم حياة الناس
فى الطريق	صعوبات الحياة القروية
ليس عندما أكون وحيداً	الفواصل بين الناس
الأفق	الموت
السماء العمياء	الفقر والفساد العام
من الضجر	النفى
الميناء	الفقر والتمييز الطبقى
الخوف	التهريب وأسلوب حياة الناس فى المناطق الحدودية
طريق نحو الشمس	قصة حياة سجين
الولد المحلّى	فقر الناس فى الجنوب، الحب والتمرد الاجتماعى
المستأجرون	قصة حياة مثقفين سياسيين
بيت على الماء	الشک المبالغ فيه
الغرباء	الفقر والتمييز الطبقى
سماء دز الصافية	الفقر والنزوح
معاً	مشاكل الإنسان العاطفية
الهربس	الفراغ العاطفى

النهايات

فـى أكثر الحـالات تفاؤلاً فإن قصص أحمد محمود تنتهى بالعـودة إلى نقطة البداية. إن عـدم التغيير، وعدم وجود الجدوى، والتكرار نهاية لقسـم من قصصه. كما أن بعضاً من قصصه تنتهى إلى التشـرد، والفراق، والسجن، والنفى، والهروب، والضياع. غير أن

اثنتى عشرة قصة من قصص هذه المجموعة المكونة من ثلاث وعشرين قصة، تنتهى إلى الموت كما أن الشخصيتين السياسيتين فى قصة "المستأجرون" تنتحران. أمّا الحجول فى "مصيبة الحجول" فمصيرها الموت. إن تأكيد أحمد محمود على الموت فى نهاية قصصه يدلّ على وعيه عن الموت وهو ميزة لدى النخبة الإيرانية ونلاحظ دورة الوحدة، والموت، والتكرار فى نهاية قصصة حيث تتكرر باستمرار.

عنوان القصة	النهاية
المسافر	اليأس والفشل
كأس من العرق	اليأس والفشل
الغربة	العودة إلى القرية
تحت المطر	موت البطل
فى الظلام	موت البطل
المواجهة	موت البطل
مصيبة الحجول	موت الحجول
مدينتنا الصغيرة	تشرد الناس وهدم بيوتهم
فى الطريق	موت البطل
الأفق	موت البطل
ليس عندما أكون وحيداً	الفراق
السماء العمياء	السجن
من الضجر	اليأس والتكرار
الميناء	اليأس والتكرار
الخوف	موت البطل
طريق نحو الشمس	الهروب

الولد المحلّى	الموت والتمرد
المستأجرون	موت الرجلين الثورويين
بيت على الماء	الاستمرار فی الشک
الغرباء	موت نعمت بطل القصة
سماء دز الصافية	موت نبی أحد الشخصيات
معاً	اليأس والتکرار
الهربس	موت الوالد

النتيجة

توصّل البحث إلى نتائج فيما يتعلق بشــکل القصص القصيرة عند أحمد محمود وهی کما يلی:

١. إن الوصف، والحوار، وأسماء الشــخصيات من أساليب بدء القصة وهی موجزة فی الغالب.
٢. إن الصراع خارجی فی قصص أحمد محمود وذلک على أساس الاتجاه الواقعی.
٣. يســتخدم أحمد محمود أسلوبی الحکاية وإن کان أسلوب العالم الکل هو الغالب على قصصه.
٤. فــی المجموعة القصصية هذه المکونة من ٢٣ قصة قصيرة توجد (٦) شــخصية بمعدل ٨ شخصيات فی کل قصة، الأمر الذی يبدو منطقياً. إن شخصيا ته الأصلية هی من طبقة العمّال فی المدن والقرويين النازحين من القرى.
٥. إن لغته متأثرة بمنطقة الجنوب وهی لغة جذابة فی الوصف.
٦. إن بيئة الأحداث ومســرحها متنوعة وهی تجــرى فی المدن فی الغالب کما أن الأزمنة متنوعة فيها وإن کان اهتمامه بفصل الحرّ أکثر من غيره من الفصول.
٧. إن الفقر، والبطالة، والمصائب الناجمة عنهما هی أساس مضامينه القصصية.
٨. يســود نهايات قصصه جو محــزن مرير، کما أن غالبية قصصــه تنتهی بنهايات

خارجة عن إرادة الإنسان "الموت".

المصادر والمراجع

آسابرگر، آرتور. ۲۰۰۱م. روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره. ترجمه: محمدرضا لیراوی. طهران: سروش.

اخوت، احمد. ۱۹۹۲م. دستور زبان داستان. اصفهان: مطبعة اصفهان.

پاینده، حسین. ۲۰۱۰م. داستان‌های کوتاه در ایران "داستان‌های رآلیستی وناتورالیستی". ج۱. طهران: نیلوفر.

تودروف، تزوتان. ۲۰۰۳م. بوطیقای ساختارگرا. ترجمه: محمد نبوی. طهران: آگاه.

تولان، مایکل. ۲۰۰۴م. درآمدی نقادانه - زیباشناختی بر روایت. ترجمه: ابوالفضل حری. طهران: بنیاد سینمایی فارابی.

داد، سیما. ۲۰۰٤م. فرهنگ اصطلاحات ادبی. طهران: مروارید.

دستغیب، عبدالعلی. ۱۹۹۹م. نقد آثار احمد محمود. طهران: معین.

رنجبر، وحید. ۲۰۱۰م. راوی. کرمانشاه: باغ نی.

شمیسا، سیروس. ۱۹۹۹م. نقد ادبی. طهران: فردوس.

فورستر، ادوارد. ۱۹۹۰م. جنبههای رمان. ترجمه: ابراهیم یونسی. طهران: نگاه.

گلستان، لیلی. ۱۹۹۵م. حکایت حال "گفت‌وگو با احمد محمود". طهران: کتاب مهناز.

لورنس، پرین. ۱۹۸۹م. تأملی دیگر در باب داستان. طهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

محمود، أحمد. ۱۹۹۲م. از مسافر تا تب خال. طهران: معین.

مستور، مصطفی. ۲۰۰۵م. مبانی داستان کوتاه. طهران: نشر مرکز.

مکاریک، ایرنا ریما. ۲۰۰۵م. دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه: مهران مهاجر ومحمد نبوی. طهران: آگاه.

میرعابدینی ، حسن. ۲۰۰۱م. صد سال داستان نویسی. ج۱. طهران: چشمه.

میرصادقی، جمال. ۲۰۰۲م. داستان نویس‌های نام‌آور معاصر ایران. طهران: اشاره.

میشل، ژان؛ آدام و فرانسوا روآز. ۲۰۰٤م. تحلیل انواع داستان. ترجمه: آذین حسین‌زاده وکتایون شهپر راد. طهران: قطره.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد الخامس عشر - خريف ١٣٩٣ش / أيلول ٢٠١٤م
صص ٥٩ ـ ٣٧

حديث عيسى بن هشام بين استلهام التراث والاحتكاك بالغرب

طيبة سيفي*
بهزاد حشمتي**

الملخص

الأدب بحاجة ماسة إلى التجديد والإبداع للخروج من حالة الجمود والرتابة ويجب أن تكون هناك صلة وثيقة بين التجديد والتراث الثقافي، بينما يتمتع هذا التجديد بإيجابيات الثقافات الأخرى ويوفر أرضية لخلق الأجناس الأدبية الجديدة؛ لذلك هذا النوع من التجديد معقول وإيجابي. يعتبر حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي من أبرز الأعمال الأدبية الجديدة التي صدرت في أواخر القرن التاسع عشر. هذا الكتاب تجديد في حدود المعقول واستطاع أن يوفر أرضية مناسبة لخلق أجناس أدبية حديثة كالرواية والقصة ومن الصعب إدراجه تحت جنس أدبي واحد، لأن الكتاب يجمع بين سمات الأدب العربي القديم والأدب الوافد الغربي والمويلحي لم يلتزم فيه التزاماً تاماً بشكل من الأشكال الأدبية التقليدية والوافدة؛ لهذا يعتبر هذا الكتاب باكورة القصة والرواية في الأدب العربي الحديث. يدرس هذا المقال حديث عيسى بن هشام ويعالجه من حيث المضمون حتى يميز جوانب التراث فيه من جهة ومعالم التجديد من جهة أخرى. والنتائج تدل على أن المويحلي استلهم في تأليف الكتاب التراث العربي (كالمقامات مثلا)، كما استلهم القصه والرواية الغربية. إذن لهذا الكتاب صلة وثيقة بالمقامات كما له بعض الشبه بالرواية والقصة.

الكلمات الدليلية: التجديد، التراث العربي، عيسى بن هشام، محمد المويلحي.

---

*. أستاذة مساعدة بجامعة الشهيد بهشتي في طهران، إيران. T_seyfi@sbu.ac.ir
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة الشهيد بهشتي في طهران، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادي نظري منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٨/٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٢/٢٠ش

للأستاذ عبد العزيز البشرى، تحدث فى الجزء الأول (قسم التراجم) عن المويلحى. "أدب المقالة الصحفية فى مصر" لعبد اللطيف حمزة، تناول فى الجزء الأول منه المدارس الصحفية والجرائد مثل جريدة مصباح الشرق ويبحث عن محتويات الجريدة "حديث عيسى بن هشام" وأهدافها. "مصر بين الاحتلال والثورة" لصلاح الدينى ذهنى، يوازن بين حديث عيسى بن هشام للمويلحى وعودة الروح لتوفيق الحكيم. "القصة القصيرة فى مصر" لشكرى محمد عياد، وفيه تحدث عن تطوير المقامة وذكر حديث عيسى بن هشام. "أسرة المويلحى" ليوسف راميتش، تحدث عن أسرة المويلحى وأشار إلى المويلحى وآثاره. "المويلحى الصغير" لعبدالمطلب أحمد، يدرس حياة المويلحى وآثاره. "الأدب العربى فى مصر" للدكتور شوقى ضيف، تناول حياة المويلحى، وآثاره، و... .

محمد بن إبراهيم المويلحى

محمد بن إبراهيم بن عبدالخالق المويلحى أديب وكاتب وناقد وصحفى مصرى بارز ولد فى القاهرة سنة ١٨٥٨م، والمويلحى نسبة إلى المويلح وهو أحد ثغور الحجاز على البحر الأحمر. أسرة المويلحى أسرة عربية عريقة فى عروبتها، نزحت من شبه الجزيرة العربية إلى مصر منذ عهد محمد على وقد اشتهرت بالأدب، والبيان، والتأليف. (أحمد، ١٩٨٥م: ٢١؛ راميتش، ١٩٨٠م: ١٦؛ ضيف، ٢٠٠٨م: ٢٣٧)

ومن أشهر أعلامها الذين كان لهم دور كبير فى مقاومة الاستعمار والدفاع عن الإسلام ولغة القرآن، إبراهيم المويلحى وعبدالسلام ومحمد المويلحى. أما ثالث هولاء الأعلام فهو الأديب الناقد محمد المويلحى وله من الكتب علاج النفس أو رسائل فى الأخلاق وكتاب حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن وهو معروف ومشهور وقد تلقته دوائر الأدب يوم ظهوره بالترحيب. (راميتش، ١٩٨٠م: ١٦-١٧؛ أحمد، ١٩٨٥م: ٢٦-٢٧)

ظهرت ميوله الأدبية منذ نعومة أظفاره وتلقى دراسته الأولى على أبيه إبراهيم المويلحى الذى كان من الصحفيين المشهورين آنذاك. ألحقه أبوه بمدرسة الأنجال – أنجال الخديوى إسماعيل – ثم أكب على الدراسة فى الأزهر ليتقن العربية وتتلمذ لجمال الدين الحسينى الأسد آبادى ومحمد عبده واتصل بفحول العلماء والأدباء من

أبنـــاء عصره وتلقى العلم على أقطاب زمانه. فاجتمعت له كل الصفات العلمية والأدبية المؤهلة من ناحية الوراثة والبيئة. (راميتش، ١٩٨٠م:٩١-٩٢؛ أحمد، ١٩٨٥م: ٤٠-٤١؛ ضيف، ٢٠٠٨م: ٢٣٧-٢٣٨)

في باكورة شـبابه عمل في تحرير بعض الصحف المصرية. كان أسـرة المويلحي وثيقة الصلة بالخديوى إسماعيل؛ لذلك وظفه في مجلس الاستئناف ومن ثم اشتغل المويلحي في دواوين الحكومة. وفي سنة ١٨٨٢م اشترك في الثورة العرابية وأصدر منشورات ثورية أدت إلـى عزله وحكم عليه بالإعـدام، لكن خفف الحكم وبدل بالنفـي، فالتحق بأبيه وبالخديـوى إسماعيل في إيطاليا ولبى دعوة جمال الدين للمسـاعدة في إخراج صحيفة "العروة الوثقى" في فرنسـا. مكث المويلحي بضع سـنوات في أوروبا واستطاع أن يجيد عدة لغات منها: الإيطالية، الفرنسية، اللاتينية والإنجليزية، وألم في هذه الفترة بالثقافات المختلفة، ثم نزل في الآستانة وأجاد فيها التركية.

وفي سـنة ١٨٨٧م عاد إلى مصر واستأنف نشاطه الصحفي ونشر مقالات مختلفة في السياسة والاجتماع وفي سنة ١٨٥٩م حينما عاد أبوه إبراهيم إلى مصر وأخرج صحيفة "مصباح الشرق" ساعده في تحرير هذه الصحيفة ونشر بها سلسلة من مقالاته التي سماها "حديث عيسـى بن هشـام" وألف كتابا سماه "أدب النفس" وانصرف إلى الكتابة حتى وافتـه المنية بحلوان مـن ضواحي القاهرة في سـنة ١٩٣٠م. (أحمد، ١٩٨٥م: ٤٥-٤٩؛ راميتش، ١٩٨٠م: ١٠٠-١٠٣؛ ضيف، ٢٠٠٨م: ٢٣٧-٢٣٨)

حديث عيسى بن هشام وأحداثه

حديث عيسـى بن هشـام أو فترة من الزمن من أبرز الأعمال الأدبية التي صدرت في أواخر القرن التاسـع عشر؛ نشـر للمرة الأولى مسلسلاً في صحيفة "مصباح الشرق" بين سـنتي ١٨٩٨م إلـى ١٩٠٠م. يدور الحديث على رحلتـين: رحلة داخلية تجري في مصر ورحلة خارجية تجري في فرنسـا. تبدأ الرحلة الأولى في مقبرة الإمام الشـافعي ذات ليلة حينما يتخيل المويلحي بأنه يمشـي بين القبور بغية العظة والاعتبار ويجول بين القبور ويتفكر «حدثنا عيسـى بن هشام، قال: رأيت في المنام كأني في صحراء "الإمام"

أمشى بين القبور والرجام فى ليلة زهراء قمراء يستر بياضها نجوم الخضراء ... وما زلت أسير وأتفكر وأجول وأتدبر... .» (المويلحى، ١٩٢٧م: ١٣) وفى هذه الحالة التى يتأمل فيها ويتعجب من بنات الدهر يشاهد قبرا ينشق ويخرج منه رجل: «وبينما أنا فى هذه المواعظ والعبر وتلك الخواطر والفكر أتأمل فى عجائب الحدثان وأعجب من تقلب الأزمان ... فرأيت قبراً انشق من تلك القبور وقد خرج منه رجل طويل القامة عظيم الهامة عليه بهاء المهابة والجلالة ورواء الشرف والنبالة ... .» (المصدر نفسه: ١٥) فيخاف ويحاول أن يهرب ولكن الرجل المبعوث من القبر يناديه ويعرفه بنفسه بأنه باشا من الباشوات التركية ومن القواد العسكرية اسمه أحمد باشا المنيكلى الذى عاش فى أيام محمدعلى. بعد حوار قصير يصبح الرجلان وكأنهما صديقان ويخرجان معا من مقبرة الإمام الشافعى ويسيران فى طريقهما إلى القاهرة وهكذا يدور الحديث بينهما فى أماكن مختلفة مثل الشرطة، المحامى الأهلى، المحكمة الشرعية، الحديقة، المجمع، المطعم، المرقص و...يمكن أن نقول بأن المويلحى تناول كافة طبقات المجتمع المصرى فى حديثه. وبعد أن تعرف الباشا (بطل الحديث) على مظاهر الحياة فى المجتمع المصرى طلب من عيسى بن هشام (الراوية) التعرف على الحياة الغربية ومن ثم ذهب معه إلى باريس لحضور المعرض العالمى وهناك تعرف إلى الحضارة الغربية ثم عاد مع صديقه الفيلسوف الشرقى إلى القاهرة. هذا هو حديث عيسى بن هشام وأهم حوادثه. اختار المويلحى لأحاديثه رجلين -كما فعل السابقون- هما: الراوية واسمه عيسى بن هشام والبطل و اسمه أحمد باشا المنيكلى. عيسى بن هشام هو المويلحى نفسه. فالمويلحى ليس مشاهدا منعزلا وإنما يعبر عن وجهات نظره وأصدقائه تجاه القضايا المختلفة.

أما البطل أحمد باشا المنيكلى فهو شخصية تاريخية كان من أشهر القواد المصريين، اشترك فى حرب سوريا مع إبراهيم الكبير وتولى منصب نظارة الجهادية سنة ١٨٦٢م وقد أسند إليه قيادة الحملة البرية المصرية التى أرسلت فى عهد الخديوى سعيد باشا لمساعدة تركيا فى حرب القرم ١٨٥٣م حيث تولى قيادتها عقب استشهاد قائدها الفريق سليم فتحى باشا فى هذه الحرب. (الرافعى، ١٩٤٨م: ١٨-٣٦) بعث المويلحى هذه الشخصية فى حديثه من القبر ليستعين به فى نقد معاصريه. وإلى جانب شخصية الراوى

والبطل هناك شخصيات أخرى بعضها سريعة الظهور سريعة الاختفاء وبعضها تظهر وتستمر فى جزء كبير من الكتاب مما يعطيها كثيرا من سمات الشخصيات المألوفة فى الرواية مثل شخصية العمدة والتاجر والخليع ومن إليهم. (الراعى، ١٩٦٤م: ٢٠)

محمد المويلحى وإحياء التراث على صفحات المصباح

اطلع المويلحى على دور كتب الآستانه فى أثناء إقامته فيها وتمكن من نسخ رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى ورسائل الجاحظ وديوان ابن الرومى ورسائل الصابى والشريف الرضى وغيرها من ذخائر العرب؛ فلما عاد إلى مصر بدأ ينشر ذلک على صفحات جريدة مصباح الشرق منذ إنشائها فى أبريل سنة ١٨٩٨م. ومن هنا فإن المصباح كان كما يقول الشيخ العبد العزيز البشرى: «أول من جلى للناس براعة الجاحظ وعبقرية ابن الرومى بما كان يختاره لهما من بدائع المنثور وروائع المنظوم قبل أن تقع العيون من آثارهما على كتاب أو ديوان.» (البشرى، ١٩٣٥م: ج١/٢٢٤) كان المويلحى يحرص كل الحرص على أن يقدم لقراء الجريدة فى كل مناسبة ينشر فيها ما يختاره من أدب هولاء الأدباء ترجمة لحياتهم كما كان يعقب على الرسائل التى ينشرها فى المصباح على نحو ما فعل برسالة الشريف الرضى، التى بعثها إلى أبى إسحاق الصابى. فقد أبلى بلاءً حسناً فى إحياء التراث واستحيائه على صفحات جريدة مصباح الشرق.

ثقافته وآثاره

إن رحلات محمد المويلحى وإجادته للغات الأجنبية ونسبه العربى وبيئته الأدبية الإسلامية، بالإضافة إلى نشأته المصرية كل ذلک جعل ثقافته تتلون بثلاثة ألوان: اللون العربى؛ اللون المصرى؛ اللون الأجنبى.

١- اللون العربى الخالص الذى يعتمد على اللغة العربية وآدابها والقرآن الكريم والأحاديث النبوية والتاريخ العربى والإسلامى ٢- العنصر المصرى: فقد بدا واضحا فى روح المرح والسخرية اللاذعة والنكتة البارعة التى امتاز بها أدب المويلحى ٣- العنصر الأجنبى الذى استقاه من تعمقه فى دراسة كتب الأدب والنقد لأساطين الأدب وكبار

النقاد الغربية وإلمامه باللغات الأجنبية. (أحمد، ١٩٨٥م: ٤٠-٤١)

وأعماله:

أ. ما نشره من مقالات وأبحاث لغوية وأدبية واجتماعية وسياسية وتاريخية فى مصباح الشرق، ثم فى المقطم والمقتطف والمويد والأهرام وفى غيرها من الصحف والمجلات ولا سيما تلك التى اشترك فى تحريرها.

ب. كتابه: علاج النفس أو رسائل فى الأخلاق.

ج. كتابه المعروف: حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن.

و له إلى جانب هذا آثار أخرى منها رسائله التى كان يبعث بها إلى أدباء عصره ومفكريه منهم: السيد جمال الدين الحسينى وسعد زغلول والشيخ الشنقيطى اللغوى وحفنى ناصف بك وسليم سركيس وعبد السلام المويلحى وغيرهم.

دراسة ونقد حديث عيسى بن هشام

هذا الحديث -كما أسلفنا- هو سلسلة من مقالات نشرها المويلحى فى صحيفة "مصباح الشرق"، فهذه الجريدة كانت كما يقول العقاد «لساناً للحركة الأدبية مسموع القول فى نقد الكتابة والشعر وفى الموازنة بين الكتاب والشعراء وكان قولها فى ذلك منتظراً مرموقاً فى أندية الأدب والثقافة.» (العقاد، ١٩٩٢م: ٩٦) فشاع هذا الحديث وذاع صيته بين جمهور القراء من المثقفين وغيرهم. فى هذا المجال يقول شوقى ضيف منذ نشأت الأحزاب، لفتت الصحف انتباه الجمهور وصارت الصحف ساحة الأدب والسياسة واتصلت الصحافة مباشرة بالحركة الأدبية وهذب الأدباء لغة الصحف وعبروا بها عن العواطف السياسية وحاولت الحركة الأدبية أن تتلائم مع القراء حتى لاينصرفوا عن قراءة الصحف؛ لذلك إن الأدباء بسطوا نهجها وسهلوا لغتها، إذن زالت الصعوبة عنها وشاع اليسر والسهولة فيها واقتربت هذه اللغة الصحفية الحديثة إلى أذهان العامة وعلى هذا الغرار أثرت الصحافة فى لغة الأدب الحديث ومرن الأدباء اللغة القديمة وصاغوها فى أبهى إطار ونشأوا أشكالا جديدة من الأدب ومنها حديث عيسى بن هشام. (ضيف، ٢٠٠٨م: ٢٠١)

نعتقد بأن حديث عيسى بن هشام هو شكل من الأشكال الأدبية المعاصرة المحدثة ويرسم لوحة حية وصورة واضحة عن كافة طبقات المجتمع المصرى ويجرى على أسلوب المقامات فى بعض فقراته ويعالج موضوعات مختلفة فى أسلوب روائى قصصى ومن الصعب إدراجه تحت أحد الأشكال الأدبية المألوفة، لأن الكتاب يجمع بين سمات الأدب العربى القديم والأدب الوافد الغربى ويمتاز بصفاء الديباجة ونصاعة اللفظ ويعتبر حلقة الوصل بين الأدب العربى القديم وبين الأشكال الفنية الجديدة وهو مزيج من المقامة والرواية والقصة.

«حديث عيسى بن هشام – وإن كان فى نفسه موضوعاً على نسق التخييل والتصوير – فهو حقيقة متبرجة فى ثوب الخيال، لا أنه خيال مسبوك فى قالب حقيقة.» (المويلحى، ١٨٩٨م: مقدمة الطبعة الرابعة). حديث عيسى بن هشام هو تجديد فى حدود المعقول والمويلحى أديب من متخرجى مدرسة الإصلاح التى قادها فحول العلماء المصلحين آنذاك كالسيد جمال الدين الأسدآبادى والشيخ محمد عبده، لذلك سرى روح الإصلاح إلى المويلحى واستطاع أن يعبر عما تردد على ألسنة المصلحين أصدق وأجمل تعبير حتى قرظ المصلح الكبير السيد جمال الدين تقريظاً[1] حسنا على هذا الحديث. (راجع: ابراهيم، ١٩٨٣م: ١٤٩-١٥١) ومن ثم يذكر المويلحى فضل دعاة الإصلاح وأعلام الأدب عليه ويهدى كتابه إليهم.[2]

يجب أن نشير إلى ارتباط هذا الأثر بالأدب الشفوى والحكاية لأن عملية الحكاية التى تفرضها كلمة "حديث" تشترط سامعا بدلا من القارئ ومحدثا بدلا من الكاتب والمحدث فى هذه الحالة راو من الرواة الذين أسندت إليهم أحد الآثار الأدبية التى

١. «حبيبى الفاضل تغلبك فى شؤون الكمال يشرح الصدور الحرجة من حسرتها وخوضك فى فنون الآداب يريح قلوبا علقت بك آمالها وليس بعد الإرهاص إلا الإعجاز ولك يومئذ التحدى ولقد تمثلت اللطيفة الموسوية فى مصر كرة أخرى وهذا توفيق من الله تعالى...ولاتكن كالذين غرتهم أنفسهم بباطل أهوائها..ولاتقف فى سيرك إلى الفضائل عند عجبك، لا نهاية للفضيلة ولا حد للكمال ولا موقف للعرفان وأنت بغزيرتك السامية أولى بها من غيرك والسلام.» (مقدمة كتاب المويلحى)

٢. يقول فى معرض إهدائه كتابه: «وأهديه إلى أرواح المرحومين الأديب الوالد والحكيم جمال الدين والعالم محمد عبده واللغوى الشنقيطى والشاعر البارودى أولئك الذين أنعم الله عليهم وأولئك الذين تأدبت بأدبهم وأخذت بهديهم.» (مقدمة كتاب المويلحى)

ظهـرت خلال القرن الرابـع الهجرى، وهى المســمى بمقامات بديع الزمـان الهمذانى. (حواس، ١٩٨١م: ٢٣١-٢٣٧)

يقوم محمد رشيد ثابت فى دراسته بتحديد الشكل الأدبى لـ "حديث" وفقا للدراسات السابقه التى تناولته والتى قام بها عرب وأوروبيون ومن ثم نلاحظ أنها تفرعت إلى ثلاثة إتجاهات: ١- اتجاه يجعل الحديث أقرب إلى شـكل المقامات ٢- اتجاه يجعل الحديث أقرب إلى الشكل الروائى ٣- اتجاه جعل الحديث بين المقامة الروائية. (ثابت، ١٩٧٥م: ٣١)

لذلـك اختلف الكتـاب والأدباء حول جنس هذا النتـاج الأدبى الضخم؛ فبعضهم سمـاه مقامة وبعضهم قال إنه قصة حديثة والبعض الآخـر قال إنه رواية عربية حديثة وتوسط بعضهم فقال إنه محاولة للقصة والرواية وأخيراً نجد من قال إنه كتاب من كتب النقد الاجتماعى أو من كتـب التاريخ. (أحمد، ١٩٨٥م: ٢٢٥) يقول أحد كتاب الفريق الأول: «على أن مقامات المويلحى متأثرة تأثراً فنيا بأسلوب المقامة التقليدية رغم تعقد الصورة فى ما بين الصورة الفنية لدى المويلحى وما بينها لدى بديع الزمان أو الحريرى مـن فرق ناتج عن الفرق بـين مجتمعين لكل منهما ظروف أدبية وسياسـية واجتماعية خاصة.» (شوكت، ١٩٦٣م: ٤٥)

تأثر المويلحى بأسـلوب المقامات واتخذ من عيسى بن هشام عنواناً لكتابه "حديث عيسـى بن هشام" وجعله أيضاً راويا لأحاديثه، إذ إن «الراوى عنصر فنى ملازم لجميع أنواع القص وأشكاله فى القديم والحديث. فليس هناك قص شفهى أو كتابى دون راوٍ.» (وادى، ١٩٩٦م: ٨٩)

اختيار الراوى لسـرد الحكايات والقصص هو ظاهرة شـائعة ومتداولة فى الأدب العربى وجدير بالذكر بأن «إسناد الحكاية أو القصة إلى راوية، أو إلى شخصية تاريخية، لا ينبغى أن يعد حجة على وجود تلك الشخصية، ولا على ثبوت إسناد النص المروى عنهـا إليها على الحقيقة، وإنما هى سـيرة كان الكتاب والسّـراد يفزعون إليها لإثبات تاريخية الفعل الأدبى، وإضفاء الشرعية الواقعية على وجوده، فى غياب التقليد الإبداعى خارج مملكة الشعر.» (مرتاض، ١٩٩٨م: ١٧٣)

«فالعرب عرفوا السرد/الحكى فى سالف العصور ولكن الشكل هو الذى تغير ولم يعد نمطا خاضعا لجاهزية قوالب لغوية تقفز بين السجع والبلاغة التقليدية فى المقامة أو السير الشعبية. أصحاب هذا الرأى يعتبرون أن الرواية عندنا لم تبن على البياض ولكنها انطلقت على أسس الكتابة المقاماتية والمرويات السردية الشفهية التراثية التى كانت تعج بهما الثقافة العربية.» (الكرافس، ٢٠١١م: ١٤)

ويمكن أن نعد وجود الراوى فى سرد الحكايات أو المقامات والقصص نوعا من القناع حتى يستطيع الكاتب أن يعبر عن آرائه ومواقفه تجاه الشؤون المختلفة بالطلاقة وحرية البيان، يتكلم وينتقد بلسان الراوى ويصل إلى غرضه مهما كان.

وقد اختار المويلحى عيسى بن هشام راوياً لحديثه لأن هذه الشخصية مألوفة لذهن القارئ العربى ولحرص المويلحى على التمسک بالتراث العربى القديم وأساليبه وتأثره بأسلوب مقامات بديع الزمان الهمذانى.

«فإن المويلحى يرى أنه لايرتقى ولا تسمو عبارته ولاتجود معانيه إلا إذا اتصل الأدباء بالتراث العربى القديم يقبلون فى عباراته البليغة وأساليبه الرصينة، وغاية المويلحى من كل هذا أن يتصل الأدباء بالادب العربى القديم لأنه منبع لكل بارع وفاخر من الأساليب.» (إبراهيم، ١٩٨٣م: ١٤٩)

أما الفريق الثانى فإن الأستاذ محمود تيمور يأتى فى مقدمتهم، فهو يقول: أول كتاب ظهر فى الأدب العصرى القصصى جدير بأن نضعه بلا محاباة فى الصف الأول من مؤلفاتنا القصصية اتبع صاحبه فى تأليفه طريقة المقامات واستعان بأسلوبها المسجع فى كثير من مواضعه؛ لذلک لا نستطيع أن نسميه رواية قصصية بالمعنى المعروف عندنا الآن لخلوه من الحادثة أو العقدة التى تمتاز بها القصص العصرية ولكن لايقلل من قيمة الكتاب للدقة التى استعملها المؤلف فى رسم الشخصيات وتحليلها. (تيمور، ١٩٢٦م: ٤٢)

وعندما يقدم الأستاذ طاهر الطناحى الحديث يقول "والأحداث التى مرت بأبطال هذه القصة الفريدة جمة كثيرة وكلها ممتعة يطالعها الإنسان فى نهم حتى يأتى على آخرها ولأن هذه القصة كبيرة رأينا إصدارها فى جزئين.» (الطناحى، مقدمة حديث عيسى بن هشام، ١٩٣٥م)

« والقصة قديمة فى الأدب العربى كانت تحيا بحياته وتموت بموته وحين جمد الأدب العربى فترة من الزمن جمدت معه القصة بل زالت من الميدان العربى ثم بعثت بعثا جديدا مع النهضة المصرية الحديثة وشاء القدر أن يكون هذا البعث على يدى المويلحيين الكبير والصغير وكانا يعملان معا فى هذه الجريدة الأدبية العظيمة التى نتحدث عنها وهى جريدة "مصباح الشرق".» (حمزة، ١٩٩٦م: ١٠٣)

وقد استطاعت هذه الجريدة أن تقدم لقرائها قصتين كبيرتين من أروع القصص العربية الحديثة من حيث الموضوع؛ أما القصة الأولى فحديث عيسى بن هشام لمؤلفها محمد المويلحى وأما القصة الثانية فحديث عيسى بن عصام لأبيه إبراهيم.

وإن التاريخ الأدبى لينظر إلى هاتين القصتين على أنهما يمثلان الطور الأول من الأطوار التى خضعت لها القصة المصرية الحديثة كما ينظر إلى المويلحيين على أنهما رائدان كبيران من رواد النهضة الحديثة فى ميدان عظيم من ميادينها وهو ميدان القصة. (المصدر نفسه: ١٠٣)

وهناك فريق ثالث توسط فى الأمر فلم يقل إن الكتاب مقامة ولا قصة ولا رواية بل أطلقوا عليه بأنه محاولة للقصة والبعض الآخر قال إنه أقرب إلى المقامة منه إلى الرواية.

أما الذين قالوا إن الحديث أقرب إلى المقامة منه إلى الرواية فيأتى على رأسهم الدكتور عبدالمحسن طه بدر فهو يعتمد فى رأيه على عدة دلائل، منها أنه يقول فى تسمية الكتاب بالحديث أن «التسمية تقترب من المعنى الاصطلاحى للمقامة التى كانت قريبة فى معانيها من كلمة حديث، وإن المؤلف اختار أن يكون الحديث لعيسى بن هشام وهو بطل مقامات بديع الزمان الهمذانى، وإن أسلوب المويلحى فى سرد الأحداث يقترب من أسلوب المقامة والعناية بالسجع والمحسنات البديعية.» (بدر، ١٩٦٣م: ٦٨)

وهو يسرد الأدلة على قوة الصلة بين حديث عيسى بن هشام والرواية، منها:

- رابطة داخلية بين فصول الكتاب وهذه الرابطة وإن بدت ضعيفة باهتة غير مطردة فإنها ظاهرة جديدة على الرواية التعليمية وأما المقامات فهى تعبر عن مجموعة من المواقف المنفصلة.

- سهولة الحوار وحيويته وملاءمته لذوق أهل العصر وعقولهم.
- تعدد الشخصيات وإفساح المجال لهم وعدم الحد من نشاطهم وترك الحرية لهم. «فقد أفسح المجال أمام أبطاله للتجول بحرية بين قطاعات المجتمع المتنوعة الخصبة فى تنوعها وألوانها.

فقد كان المويلحى يهدف إلى النقد الاجتماعى أولا ويأتى الهدف اللغوى فى مرتبة ثانية، بينما الهدف اللغوى فى المقامات هو الهدف الأول.» (المصدر نفسه: ٨١)

هدف المويلحى من كتابة هذا الحديث كما قال نفسه: «أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم وأن نصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها والفضائل التى يجب التزامها.» (المويلحى، ١٩٢٧م: ٥)

وإذا كان إبراهيم المويلحى قد ضغط فى كتابه حديث موسى بن عصام على الموضوعات السياسية فإن ابنه محمد قد استهدف فى حديث عيسى بن هشام تصوير الحياة الاجتماعية والثقافية والأدبية فى مصر لفترة من الزمن تمتد إلى أوائل القرن العشرين. (راميتش، ١٩٨٠م: ٣٨٠)

يعدد الأستاذ عبدالمطلب أحمد أهداف المويلحى من كتابة حديث عيسى بن هشام ومنها: ١- نشر اللغة الفصحى وإبعاد اللهجة العامية عن مجال العلم والأدب ٢- نشر الأبحاث الأدبية والسياسية ٣- نقل الفكر الأجنبى إلى القراء العرب ٤- استخدام الأسلوب الصحفى يمتاز بالسهولة والتدفق والبعد عن الحوشى من الألفاظ والتحرر من القيود اللفظية ٥- نقل الأدب من المجال الفردى إلى المجال الجماعى ومعالجة مواضيع الحياة ومشاكلها. (أحمد، ١٩٨٥م: ٧٥)

المويلحى نموذج من أصدق النماذج التى تعبر عن البيئة المصرية فى ذلك العصر ودراسة أدبه تعتبر دراسة وافية للبيئة المصرية وما فيها من تيارات أدبية تقدمية ورجعية. (المصدر نفسه: ٧٨)

ويرى الدكتور على الراعى أن حديث عيسى بن هشام هو صراع بين فن المقامة وفن الرواية. صراع لم يستقر بعد؛ ففيه من هذه وفيه من تلك؛ تغلب المقامة فى بداية الفصل ثم سرعان ما تنتصر القصة على بقية الفصل. سمات المقامة واضحة ولكن هناك

أيضا سمات الرواية من نمو حدث وبناء شخصياتها.. وهو على ذلك البداية الأولى للرواية المصرية. (الراعى، ١٩٦٤م: ١٩-٢٢)

حديث عيسى بن هشام بين القصة والمقامة

كانت لدعوة السيد جمال الدين الهمذانى أصداء واسعة فى الأدب العربى؛ فقد كان يدعو إلى النهوض ومقاومة الاستعمار بأشكاله المختلفة مع عدم الأخذ من الحضارة الغربية إلا ما هو صالح ونافع فظهرت نتيجة لذلك حركة إحياء التراث العربى وحركة الاتصال بأدب الغرب وثقافته سواءً بالقراءة فى أصوله أو بالترجمة.

ولعل من استجاب لهذه الدعوة فى مجال القصة العربية الحديثة هو محمد المويلحى فبدأ ينشر سلسلة حديث عيسى بن هشام فى جريدة مصباح الشرق متأثراً بأسلوب المقامات العربية القديمة متناولاً المجتمع المصرى وبذلك أراد أن يوفق بين القصة الغربية والمقامة العربية فى أسلوبها الرفيع الرصين. (خضر، ١٩٦٦م: ٤٨-٤٧)

ذهب كثير من النقاد والباحثين إلى أن المويلحى كان الرائد الأول فى مجال القصة المصرية الحديثة. يقول على أدهم: « وأحسب أنه لا امتراء فى أن محمد المويلحى كان الرائد الأول للروائيين المصريين الذين جاءوا بعده وقد مهد لهم السبيل وقدم لهم المثال مع قوة الأداء وبلاغة التعبير والمحافظة على سلامة اللغة وصحة العبارة.» (أدهم، ١٩٦٤م: مقدمة كتاب حديث عيسى بن هشام)

ويقول الأستاذ محمد رشدى حسن أن المويلحى قد مهد الطريق فى عالم القصة وفى عالم المسرح أيضاً بحديث عيسى بن هشام؛ فإنه إن لم يكن على القمة فى عالم القصة والمسرح إلا أنه مهد وعبد فكان تمهيده وتعبيده مصدرين للإشعاعات الجديدة فى عالم الأدب. (حسن، ١٩٧٤م: ١٩٠-١٨٩)

وكما يقول الأستاذ محمود تيمور: «منذ أواخر القرن الماضى ونحن لا نملك من أدبنا العصرى القصصى غير كتاب واحد هو حديث عيسى بن هشام إذا أردنا أن نتحدث عن البلاغة القصصية الجديدة لم نجد إلا حديث عيسى بن هشام وإذا أوصينا أحداً بقراءة كتاب جيد لم نجد إلا حديث عيسى بن هشام وإذا افتخرنا بأدبنا القصصى لم نجد

إلا حديث عيسى بن هشام حتى ضقنا ذرعاً به وضاق هو الآخر ذرعاً بنا ووددنا أن نسكت بدلاً من أن نتكلم عن كتاب واحد فقط.» (تيمور، ١٩٢٦م: ٤١)

ويعتبر الباحث المصرى أحمد أبوبكر إبراهيم حديث عيسى بن هشام بدايةً طيبةً للقصة المصرية وفتحاً جديداً للون جديد من الأدب فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ذلک لأن القصة المصرية منذ بداية العصر الحديث كانت مقصورة على المقامة والقصص العامية وما خرج منها عن هذه الدائرة كان منقولاً عن اللغات الأجنبية لا يمثل الحياة المصرية فى قليل ولا كثير: «ونحن حين نقول إن حديث عيسى بن هشام كان بداية طيبة للقصة لاندعى أنه استوفى شروطها وأنه سلم الأخطاء الفنية التى تخرج الكتاب عن الروح القصصى.» (إبراهيم، ١٩٨٢م: ١٠٨٠)

حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى مثال ظاهر للمزج بين عدة أساليب وإن كان شكل المقامة هو الأساس الذى اعتمده الكاتب والفصول الوسطى من الكتاب لما فيها من وحدة الموضوع واتصال الحوادث أعمال قصصية قصيرة مشتقة من شكل المقامة. (عياد، ١٩٦٨م: ٦٩-٧٩)

حديث عيسى بن هشام قصة اجتماعية طويلة على الطريقة التقليدية ومحاولة للملائمة بين هذه الطريقة وبين الحياة الحديثة ونقد صاغه المويلحى فى أسلوب المقامات المسجوع عندما يتناول الشؤون الاجتماعية التى كان يكتب فيها المصلحون من مثل قاسم أمين وفتحى زغلول. (ضيف، ٢٠٠٨م: ١٨٧)

ميزات حديث عيسى بن هشام

الفكاهة

ليست الفكاهة النثرية من ابتكار المويلحى وإن كانت قد ظهرت عنده ظهوراً واضحاً بحيث يمكن الحكم بأنه كان يقصد إليها قصدا وكتابه حديث عيسى بن هشام شاهد على ما نقول. فقد اشتمل على جميع أنواع الفكاهة من السخرية واللذع والتهكم والنادرة والدعابة والمزاح وما إلى ذلک. (راميتش، ١٩٨٠م: ٣٨٩)

ومن نماذج الفكاهة عندما يقول عن المحامى الشرعى: «علمنا أنک رجل عدل عف

فجئنـــاك لقضية فى وقف فقال: أ تطلبون ريعه أم تريدون بيعه؟ ســبحان الله وهل تباع الأوقــاف؟ قال نعم ويباع جبل قاف ثم تنحنح وســعل وبصق وتفل وتســعط ثم تمخط واقترب منا ودنا ثم قال لنا.» (المويلحى، ١٩٢٧ م: ١٠٤)

ويقــول فى تصويــر بلاء الناس بطول الإجراءات فى المحاكم :« ونحن نســأل الله أن ينقذنا مما أصابنا من حكم الدهر وأن يجعل بإنقضاء القضية قبل إنقضاء العمر.» (المصدر نفسه: ١٠٩)

ومما لا شــک فيه أن هذا الاســلوب فى حديث عيسى بن هشام کان أحد الأسباب المهمة فى ذيوعه وإقبال الناس عليه فى عصره وما بعد عصره.

استخدام السجع والمحسنات البديعية

يلجــأ المويلحى إلى تنميق الأســلوب والعناية به إلا إذا کان الحديث على لســان عيســى بن هشــام أو الباشــا أما غيرهما من أشــخاص الکتاب فيجرى الحديث على ألسنتهم سهلاً لا أثر فيه للتنميق والتجميل ولم يشذ عن هذه القاعدة إلا فى الحوار حيث يتوخى فيه السهولة حتى لو کان الحوار بين عيسى بن هشام والباشا.

يقول الدکتور زکى مبارک: «... ويغلب على أسلوب المويلحى فى حديث عيسى بن هشام السجع وهو لا يعفى نفسه من أثقال هذه الحلية إلا حين يخوض فى أحاديث يطلب فيها الإقناع لا الإمتاع ومعنى هذا أن مقامات الکلام ترجع فى جملتها إلى مقامين: مقام تخاطب فيه العقول ومقام تناجى فيه القلوب. فالترســل الحر هو أسلوب الإقناع والنثر الفنى هو أسلوب الإمتاع.» (مبارک، ١٩٤٢م: ١٠٣٥)

سجع المويلحى قصير الفقرات، کل فقرة منه مؤلفة من لفظتين إلى خمس، والمويلحى لا يستعمل السجع الطويل إلا نادراً وهذه صفة محمودة لأن هذا هو أجمل أنواع السجع عنــد أهل البديــع. يقول ابن الأثير: «وکلما قلت الألفاظ کان أحســن لقرب الفواصل المســجوعة من سمع الســامع وهذا السجع أوعر السجع مذهبا وأبعده متناولا ولا يکاد اســتعماله يقع إلا نادرا ... وإنما کان قصيرا من الســجع أوعر مسلکا من الطويل... أما الطويل فإن الألفاظ تطول فيه وتستجلب له السجع من حيث وليس- کما يقال - وکان

ذلک سهلا.» (ابن الاثیر، ١٩٣٩م: ج١/ ٢٤٠) ومن السجع الجید الذی بلغ فیه الغایة قوله: « ولما حل یوم الجلسة رافقت الباشا إلی المحکمة فوجدنا فی ساحتها أقواما ذوی وجوه مکفهرة وألوان مصفرة وأنفاس مقطوعة وأکف مرفوعة وشاهدنا باطلا یذکر وحقا ینکر وشاکیا یتوعد وجانیا یتودد وشاهدا یتردد وجندیا یتهدد وحاجبا یستبد ومحامیا یستعد وأما تنوح وطفلا یصیح وفتاة تتلهف وشیخا یتأفف.» (المویلحی، ١٩٢٧م: ٣٧) واستخدام هذا اللون من السجع کثیر فی حدیث المویلحی.

ویحفل المویلحی فی حدیث عیسی بن هشام إلی درجه کبیرة بالتشبیه والاستعارة والکنایة، وما إلی ذلک من صور البیان العربی، وبالجناس والطباق والترادف والمقابلة وغیرها من ألوان البدیع التی زین بها کلامه، والتی کانت صدی للذوق الأدبی العام، لتلک الفترة التی ظهر فیها حدیث عیسی بن هشام. فیقول المویلحی:

«فجلسنا نتجاذب أطراف الحدیث من قدیم فی الزمن إلی أن صارت اللیلة فی أخریات الشباب، فاستهانت بالإزار والنقاب، فسترها الفجر بملاءته الزرقاء، ودرجها الصبح فی أردینه البیضاء ثم قبرها فی جوف الفضاء، وقامت علیها بنات هدیل نائحة بالتسجیع والترتیل الماتم فی الحال عرس اجتلاء، وتبدیل النحیب بالغناء، لا إشراق عروس النهار، وأسفار ملیکة البدور والأقمار.» (المصدر نفسه: ٣٧١)

کان یلجأ المویلحی إلی السجع والبدیع والإطناب وما إلی ذلک لتوضیح المعنی وإبراز الصورة وأما کان یستخدم الأدباء هذه الأسالیب للإغراب اللغوی والتعقید اللفظی وتعلیم الکتابة.

یقول العقاد فی أسلوب المویلحی: «ولایقال إنه یفرط فی التزام السجع فیغض ذلک من استقلاله ویلحقه بکتاب الألفاظ وجماعة المقلدین فإن الرجل قد التزم هذا الأسلوب، لأنه أسلوب المقامة لا لأنه أسلوب هذا الکاتب أو ذاک فکأنه الممثل حین یلبس ثیاب القرون الوسطی وهو یعلم ونحن لا نعلم أنه یلبس ثیاب الدور الذی اختاره ویطلب منا أن ننظر إلیه علی ذلک الاعتبار ومن الحق بعد هذا أن نقرر هنا أن سجع المویلحی کان أکثره من قبیل الحلیة المستملحة ولم یکن من قبیل الحشو أو الاستکراه.» (العقاد، ١٩٣٠م: ٤١)

أسـرف بعض الباحثين مثل صلاح الدين ذهني في انتقاد أسـلوب المويلحي ونسبوا إليه التكلف، «لا نريد أن ندفع عن المويلحي تهمة التكلف في كل مكان وزمان ولكن يا ليت بعض الكتاب المعاصرين أن يتصفوا بشـي من عناية المويلحي في اختيار الصحيح والفصيح وفي بلاغة التعبير عن معانيه.» (راميتش، ١٩٨٠م: ٢٥)

أكثـر الكاتـب كعادته من الصور البيانية والمحسـنات البديعيـة ولكن ذلك لم يخل بالمعنـى ولم يحجـب الغرض، فجـاء النص واضحا سـهلا رغم ما فيه من المحسـنات والتشـبيهات والاسـتعارات، سـجعه طبيعي لم تبد عليه صفة التكلف وجاء بمحسنات بديعية كثيرة ولكنها لم تثقل النص ولم تغمط حق المعاني بل وضحت المعاني وزادت من جمال الأسـلوب.(احمد، ١٩٨٥م: ٨٤) إن السجع في أسلوب المويلحي كان وليد العصر المقيد والجو المشبع بالتكلف في كل مظاهر الحياة الذي كان يسود مصر في تلك الفترة. (راميتش ١٩٨٠م: ٢٦)

يشـير الأسـتاذ أحمد أبوبكر إبراهيم إلى سـر اختلاف الأسلوب في حديث عيسى بن هشـام و يعتقد بأن حديث عيسى بن هشـام يعبر عن النزعتين المختلفتين الموجودة في نهاية القرن التاسـع عشر وهما: ١- الحنين إلى القديم المشحون بالزخارف الشكلية والمحسـنات البديعية والجمال الفني ٢- النـزوع إلى الطريقة الجديدة التي تعني بالمعنى والبساطة والوضوح وقد جاء حديث عيسى بن هشام معبرا عن هاتين النزعتين أصدق تعبير. (إبراهيم، ١٩٨٢م: ١٠٨٠)

الاستشهاد بآيات القرآن الكريم و بأبيات من الشعر العربي

ومن ذلك قوله تعالى: «ولكل أجل كتاب فإذا جاء أجلهم لايسـتأخرون ساعة ولا يسـتقدمون» «أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة» و«قل إن الموت الـذي تفرون منه فإنه ملاقيكم» (المويلحـي، ١٩٢٧م: ١٦٤) و«أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت وإلى السماء كيف رفعت ...» و«إن في خلق السموات والارض واختلاف الليـل والنهار لآيات لأولي الألباب الذين يذكـرون الله قياما وقعودا وعلى جنوبهم و يتفكرون في خلق السـموات والأرض ربنا ما خلقت هذا باطلا سـبحانک فقنا عذاب

النار» (المصدر نفسه: ٢٤٨-٢٤٩)

أما الاستشهاد بالأبيات من الشعر العربى فقد كان يأتى بها فى المناسبات الكثيرة وينزل منازلها «حتى تصبح جزءاً عضوياً من الكلام ملتحماً به متصلاً بأغراضه.» (أدهم، ١٩٦٤م: مقدمة كتاب حديث عيسى بن هشام) وقد أكثر من شعر أبى الطيب المتنبى وأبى العلاء والفرزدق من الإسلاميين والشنفرى والخنساء والنابغه الذبيانى من الجاهليين.

الاقتباس من القرآن والتضمين من الشعر العربى

«وهذا النمط جميل ويدل فوق جماله على معرفة الكاتب بأسرار الشعر البليغ.» (زكى مبارک، ١٩٣٤م: ١٢٩)

فمن تضمينه للقرآن قوله: «ومكثنا نقطف القطوف الدانية، بين تلک الأعين الجارية فى عيشة راضية، لا تسمع فيها لاغية» (المويلحى، ١٩٢٧م: ١٥١) وقوله أيضا:«وأما وكيل البيت وما أدراک ما الوكيل فسبحان الله ونعم الوكيل» (المصدر نفسه: ١٩٦) وقوله أيضا: «وتقارعت الأطباق وتطاولت الأيدى بالذى كالظبى فى الوغى والتفت الساق بالساق واشتد الهول وضاق الخناق.» (المصدر نفسه: ٢٣١) وقوله كذلک: «ولطالما دخلت هنا وحيدا فريدا، فما أكاد أنصب الحبالة وأضع الحب حتى أقتنص من آرامها مثنى وثلاث ورباع.» (المصدر نفسه: ٢٥١)

وأما التضمين من الشعر فمن ذلک قوله «رأيت فى المنام كأنى فى صحراء الإمام فى ليله زهراء قمراء يستر بياضها نجوم الخضراء فيكاد فى سنا نورها ينظم الدر ثاقبه.» (المصدر نفسه: ٥) وهو تضمين لقول الشاعر:

أضاءت لهم أحسابُهم ووجوهُهُم   دُجى الليل حتى نظم الجزع ثاقبه

وقوله أيضا:«كيف بالحياة بعد الممات لحق أنت إحدى المعجزات.» (المصدر نفسه: ٧٧)؛ فقد ضمنه قول الشاعر أبى الحسن الأنبارى:

علو فى الحياة وفى الممات   لحق تلک إحدى المعجزات

وقوله كذلک: «أطلب من أنواع المحال أن يحمل الذر الجبال.» (المصدر نفسه: ١٠١)

وهو تضمين لقول المعرى:

ومن صحب الليالى علمته خداع الألف والقليل المحالا
وغيرت الخطوب عليه حتى تريه الذر يحملن الجبالا

وقوله أيضا: «فيزول ما هنالک من الجدال والخصام، ويصيرون جميعا إلى الحسنى والرقيق من الكلام.» (المصدر نفسه: ١٢١) فقد ضمنه قول امرئ القيس:

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا وأذللت من أخلاقها أى إذلال

ومن تضمينه للنثر العربى قوله: «وهل انطمست تلک الشريعة الغراء واندرست بيوت الحكم والقضاء، اللهم لاكفران ولعن الله الشيطان.» (المصدر نفسه: ٣٨) وهو تضمين من قول بديع الزمان الهمذانى من المقامة البغدادية فى ذكر الشواء قال: «اللهم لاكفران ولعن الله الشيطان وأنسانيک طول العهد، وانصرام البعد؛ فكيف حال الوالد أشاب كعهدى، أم شاب بعدى.» (الهمذانى، ١٤٢٦ق: ٧١)

تصوير أوضاع المجتمع

وإذا كان ابراهيم المويلحى قد ضغط فى كتابه حديث موسى بن عصام على الموضوعات السياسية فإن ابنه محمد قد استهدف فى حديث عيسى بن هشام تصوير الحياة الاجتماعية والثقافية والأدبية فى مصر لفترة من الزمن تمتد الى أوائل القرن العشرين.

ومن هنا فإن بعض الباحثين يعدون حديث المويلحى «أول عمل نثرى فنى بعد لوحات النديم يعرض لمظاهر الحياة المصرية ويناقش أدق مشكلات المجتمع فى مختلف ظواهرها فضلا عن تبشيره البارع بالحضارة الوافدة فى رحلة أوروبا.» (جبريل، ١٩٧٢م: ١٤٥)

بشر المويلحى فى حديث عيسى بن هشام بالحضارة الغربية الوافدة من أوروبا، فيقول فى شرح أسباب فساد المجتمع ما نصه: «السبب فى ذلک هو دخول المدينة الغربية بغتة فى البلاد الشرقية وتقليد الشرقيين للغربيين؛ ففى جميع أحوال معايشهم كالعميان لايستنيرون ببحث ولا يأخذون بقياس ولايتبصرون بحسن نظر ولا يلتفتون إلى ما

هنالك مـن تنافر الطباع وتباين الأذواق واختلاف الأقاليم والعادات ولم يتفقوا منها الصحيح من الزائف.» (المويلحى، ١٩٢٧م: ٣٢٥)

نستنتج بأن المويلحى لم يكن من أولئك الذين يكرهون الحضارة الغربية وإنما كان يكره على المصريين الأخذ بها دون تبصر ولا نظر. يقول فى الفصل الأخير من الكتاب: «ولهذه المدينة الكثير من المحاسن كما أن لها الكثير من المساوئ فلا تغمطوها حقها ولا تبخسوها قدرها وخذوا منها معشر الشرقيين ما ينفعكم ويلتئم بكم واتركوا مايضركم... .» (المويلحى، ١٩٢٧م: ٤٦٢-٤٦١)

إن محمد المويلحى بالإضافة إلى ثقافته الواسعة العميقة من شرقية وغربية فقد توفر له الذوق الأدبى السـليم والبصيرة النافذة التى فى مقدورها أن تكشـف بواطن الأمور كما اكتملت له كل المقومات الشخصية التى خلفت منه ناقدا أدبيا واجتماعيا وفنيا وأن يكون صاحب نظرية فنية جديدة. (أحمد، ١٩٨٥م: ١٢٣)

حديث عيسى بن هشام بين التأثير والتأثر

تأثر حافظ إبراهيم فى كتابه " ليالى سـطيح " بحديث عيسـى بن هشام فى مضمونه وشـكله. أما من حيث المضمون فقد عالج كثيرا من الموضوعات التى عالجها المويلحى، منها مشهد الخمارة ووصف الأندية والمراقص والقصور وأماكن اللهو والمجون فى حديقة الأزبكية وما إلى ذلك من الموضوعات التى تناولها المويلحى فى حديثه.

أما من حيث الشـكل فقد جعل لليالیه بطلاً فيه كثير من صفات الباشا بطل حديث عيسـى بن هشام وقد بعثه المويلحى من قبره -كما رأينا- ليستعين به فى نقد معاصريه، وكذلك فعل حافظ ابراهيم مع سطيح إذ بعثه من القبر ليستعين فى توجيه النقد للمجتمع المصرى عن طريق العرافة والتكهن.

ومـن الكتاب الذين تأثروا بصنيع المويلحى هو حفنى ناصف فى نثره وصالح حمدى حمـاد فى روايتـه الأميرة يراعة ومحمد لطفى جمعة فى كتابـه ليالى الروح الحائر وفريد وجـدى فى الوجدانيـات ومحمد عبدالله الموقت فى الرحلة المراكشـية ويسـتمر تأثير المويلحى حتى منتصف هذا القرن، حيث نجد يوسـف السـباعى يبدأ مسيرته فى درب

الرواية على طريق عيسى بن هشام فی أرض النفاق سنة ١٩٤٩م وتدور رواية يوسف السباعی حول بطل فيه كثير من صفات أحمد باشا المنيكلی بطل حديث عيسى بن هشام. (راميتش، ١٩٨٠م: ٤١٠-٤١١)

ومما لاشک فيه أن حديث عيسى بن هشام «كان قراءة أساسية لمؤلفی الأعمال القصصية التی تلت صدوره ابتداء من حافظ إبراهيم فی ليالی سطيح إلى توفيق الحكيم فی عودة الروح مرورا بأعمال محمد تيمور وحسين فوزی و عيسى عبيد وشحانة عبيد وطاهر لاشين وغيرهم.» (جبريل، ١٩٧٢م: ١٤٦)

النتيجة

١. نستطيع أن نعتبر حديث عيسى بن هشام شكلاً متطوراً ملائماً مع الأجواء الأدبية الجديدة ومزيجاً من التراث العربی والاحتكاک بالغرب ونتيجة إلمام المويلحی بالثقافات المختلفة.

٢. يجری الكتاب على أسلوب المقامات فی بعض من فقراته كما يعالج موضوعات مختلفة فی أسلوب روائی قصصی بحيث يعد هذا الحديث باكورة الأدب القصصی العربی.

٣. يعتبر الكتاب حلقة الوصل بين الأدب العربی القديم وبين الأشكال الفنية الجديدة وهو مزيج من المقامة والرواية والقصة.

٤. بما أن الكتاب يجمع بين سمات الأدب العربی القديم والأدب الوافد الغربی فلذلک من الصعب إدراجه تحت أحد الأشكال الأدبية المألوفة ويمكن أن نسميه الرواية الاجتماعية المقامية أو رواية مقامية ذات خيط قصصی.

٥. كتبه المويلحی ليرسم لوحة حية من قاعدة إلى قمة المجتمع المصری آنذاک وفی هذا الرسم يدافع عن بعض مظاهر التغيير ويهاجم بعضها الآخر وأراد أن يصلح المجتمع ويؤرخ فترة من الزمن عاشها المجتمع المصری فهو باكورة النقد الاجتماعی الحديث ولقد تأثر بكتاب المويلحی فی شكله ومضمونه الكثير من الأدباء.

٦. أما ميزات الكتاب فهى:

- استخدام الفكاهة: وهذا الأسلوب كان أحد الأسباب المهمة فى ذيوعه وإقبال الناس عليه فى عصره وما بعد عصره.
- المحسنات البديعية خاصة السجع: فسجع المويلحى قصير الفقرات وهذه صفة محمودة لأن هذا هو من أجمل أنواع السجع عند أهل البديع. والمويلحى كان يلجأ إلى السجع والبديع والإطناب وما إلى ذلك لتوضيح المعنى وإبراز الصورة.
- الاستشهاد بآيات القرآن الكريم وأبيات من الشعر العربى فى كثير من المناسبات
- تصوير الحياة الاجتماعية والثقافية والأدبية فى مصر لفترة من الزمن تمتد إلى أوائل القرن العشرين
- وأخيرا نستنتج بأن المويلحى لم يكن من أولئك الذين يكرهون الحضارة الغربية وإنما كان يأخذ على المصريين الأخذ بها دون تبصر ولا نظر.

المصادر والمراجع

ابن الأثير. (١٩٣٩م). المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر. مطبعة مصطفى البابى.

أحمد، عبدالله عبدالمطلب. (١٩٨٥م). المويلحى الصغير. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بدر، طه عبدالمحسن. (١٩٦٣م). تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر. القاهرة: دار المعارف.

البشرى، عبدالعزيز. (١٩٣٥م). المختار. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

تيمور، محمود. (١٩٢٦م). الشيخ سيد العبيط وقصص أخرى. القاهرة: المطبعة السلفية.

ثابت، محمد رشيد. (١٩٧٥م). البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام. تونس: الدار العربية للكتاب.

جبريل، محمد. (١٩٧٢م). مصر فى قصص كتابها المعاصرين. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

حسن، محمد رشدى. (١٩٧٤م). أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حمزه، عبداللطيف. (١٩٩٦م). أدب المقالة الصحفية فى مصر. القاهرة: دار الفكر العربى.

خضر، عباس. (١٩٦٦م). القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.

الراعى، على. (١٩٦٤م). دراسات فى الرواية المصرية، القاهرة: مطبعة مصر.

رافعى، عبدالرحمن. (١٩٦٦م). مصر والسودان فى أوائل عهد الاحتلال. الطبعة الثالثة. القاهرة:

الدار القومية للطباعة والنشر.
راميتش، يوسف. (١٩٨٠م). أسرة المويلحى وأثرها فى الأدب العربى الحديث. القاهرة: دارالمعارف.
سـعيد، نفوسة زكريا. (١٩٦٤). تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر. الإسكندرية: دار نشر الثقافة.
شـوكت، محمود حامد. (١٩٦٣م). الفن القصصـى فى الأدب المصرى الحديث. القاهرة: دار الفكر العربى.
ضيف، شوقى. (٢٠٠٨م). الأدب العربى المعاصر فى مصر. القاهرة: دارالمعارف.
عثمان، عبدالرحمن. (١٩٦٥م). الأدب العربى الحديث فى البلاد العربية. ط١. القاهرة: دار الكتاب العربى.
العقاد، عباس محمود. (١٩٩٢م). رجال عرفتهم. القاهرة: دار الهلال.
عياد، شكرى محمد. (١٩٦٨م). القصة القصيرة فى مصر. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.
مبارک. زكى. (١٩٣٤م). النثر الفنى فى القرن الرابع الهجرى. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية.
المويلحى، محمد. (١٩٢٧م). حديث عيسى بن هشام. الطبعة الرابعة. القاهرة: دار المعارف.
الهمذانى، بديع الزمان. (١٤٢٦ق). مقامات. بيروت: دار الكتب العلمية.
وادى، طه. (١٩٩٦م). الرواية السياسية. القاهرة: دار النشر للجامعات.

المجلات والدوريات

إبراهيم، أحمد أبوبكر. (١٩٨٢م). «حديث عيسـى بن هشـام. مجلة الرسـالة. العدد ٤٩٠. صص ١٠٨٠-١٠٨١.
إبراهيم، أحمد أبوبكر. (١٩٨٣م). «حركة الإصلاح وحديث عيسى بن هشام». مجلة الرسالة. العدد ٥٠٣. صص ١٥١-١٤٩.
الحاجرى، طه. (١٩٦٣م). «نشأة المذاهب الأدبية فى الشعر العربى الحديث». مجلة المجلة المصرية. العدد ٨٥. صص ٣٧-٣١.
حواس، عبدالحميد. (١٩٨١م). «دراسة البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام». مجلة الأدب واللغات. المجلد الاول. العدد ٢. صص ٢٣٧-٢٣١.
الكرافس، محمد. (٢٠١١م). «مغامرات الشـكل القصصى من التقليدية». مجلة الرافد. الشـارقة. العدد٤. صص ١٧-١١.
مرتاض، عبد الملک. (١٩٩٨م). «فى نظرية الرواية: بحث فى تقنيات السرد». سلسة عالم المعرفة. العدد ٢٤٠. ص ١٧٣.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد الخامس عشر - خريف ١٣٩٣ش /أيلول ٢٠١٤م
صص ٧٩ ـ ٦١

ظاهرة تراسل الحواس فى شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهرى

زينت عرفت پور*
امينه سليمانى**

الملخص

تراسل الحواس هو نوع من أنواع تنمية الصورة الشعرية عن طريق التبادل بين مدركات الحواس التي يقوم بها الشاعر للتوسع فى الخيال وخلق صورة مميزة ومؤثرة لإثارة الدهشة فى المتلقى. وقد قامت هذه الدراسة باستعراض تقنية تراسل الحواس فى شعر أبى القاسم الشابى وسهراب سبهرى؛ حيث اعتمدا عليها فى نتاجاتهما الشعرية بشكل ملحوظ وممتاز. والجدير بالذكر أنّ تبيين مدى نجاح هذين الشاعرين فى توظيف تقنية تراسل الحواس لخلق الألفاظ والمعانى المبتكرة وتحفيز مشاعر المتلقى لاستيعاب شعرهما، هى مهمتنا التى لم يتطرق إليها بحث مستقل من قبل. وفى هذا البحث نقوم بدراسة هذه الظاهرة من خلال اختيار نماذج شعرية من الشاعرين، وتفسيرها على أساس المنهج الوصفى – التحليلى. ففى شعر الشاعرين أدّى اختلاط الحواس وتعبير أحدهما عن الآخر إلى كسر الحواجز الموجودة بين الحواس وتجاوز حدود المعانى لإشراك المتلقى فى تجربة الشاعر التى عاشها خلال خلق العمل الأدبى المقروء.

الكلمات الدليلية: أبوالقاسم الشابى، سهراب سبهرى، تراسل الحواس.

*. أستاذة مساعدة بأكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية بطهران، إيران.
z.erfatpor@gmail.com
**. طالبة مرحلة الماجستير بأكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية بطهران، إيران.
Aminesoleimani66@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٩/١٤ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٥/٢٨ش

المقدمة

إنّ النمو العضوى داخل القصيدة قد لايتمّ إلاّ بترابط بعض الحواس؛ إذ إنّ تساوقها يتولـد من داخل العلاقـات التى يتطلبها النص؛ فقد يتطلب المعنـى فى البيت أن تنبثق حاسـة ثانية وثالثة ورابعة، ليتم المعنى وتكتمل الصور الحسية. وقد لا تتشكل الصورة النهائية إلاّ بتضافر عدد من الحواس. ولاشـک أن المتعة الفنية فى ترابط الحواس أجمل فنّيـاً، علمـاً بأنّ لها النصيب الأوفى فى الشـعر العربى؛ كما أنّ الإحسـاس بالجمال لا يقتصر على حاسّـة واحدة فحسـب، وإنّما ثمة حواسّ مختلفة يمكن بوساطتها التحسس بجمـال الصور، نظراً لما تشـكّله تلک الحواس من أثـر فى تحقيق الغرض الذى يتوخاه الشـاعر. (إبراهيم، ٢٠٠٠م: ١٣٠) لذا قام الشـعراء بتبادل معطيات الحواسّ ومزجها لخلق صورة حسية أو شعرية منفعلة تساعدهم فى نقل الأثر النفسى لمتلقى شعرهم. وأما تراسل الحواس فهو «أن نَصِفَ مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات الحواس الأخرى؛ فتعطى المسموعات ألواناً وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عطرة.» (الجنابى، لاتا: ٢٢) وإذا كان هذا التراسل الحواسى بمعناه العام يقصد أن ينأى الشاعر عن السـياق المألوف للمفردة المعبرة عن حاسـة ما فينقل إليها مفردات حاسة أخرى (الصائغ، ١٩٩٧م: ١٣٦) فإنّ هذا يدل بشـكل أو بآخر على اقتراب الصورة التراسلية من الصورة الغرائبية التى تغادر فيها الألفاظ مدلولات الأشـياء ومنطقها. فالغريب هو ما يأتى من منطقة خارج منطقة الألفة، ويسـترعى النظر بوجوده خارج مقرّه. (كيليطو، ١٩٩٧م: ٦٠) فالشـاعر يعمد إلى مزج الحواسّ والربط بينها لاسـتقطاب انتباه المتلقى وإثارة الانفعال النفسى فيه، كى يشعر بما يشعر به الشاعر فى الأجواء النفسية والشعورية. وجدير بالذكر أننا اخترنا العمل الشـعرى لكلٍ من الشابى وسبهرى لأنّهما ينتميان إلى المدرسة الرمانسـية فى الشعر، حيث استخدما تقنية تراسل الحواس فى شعرهما للتعبير عن تجاربهما الشعرية والكشف عما حولهما بطريقة غيرمطروقة.

أسئلة البحث

إلى أى مدى استخدم الشابى وسبهرى تقنية تراسل الحواس فى أشعارهما؟

ما هو هدف استخدام تقنية تراسل الحواس عند الشابي وسبهرى؟
أكان استخدام تقنية تراسل الحواس فى أشعارهما استخداماً ناجحاً؟

منهج البحث

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفى – التحليلى، الذى يغوص فى البحث بالتحليل الدقيق المتكامل من خلال دراسة النماذج الشعرية وتحليلها من جهة استخدام تقنية تراسل الحواس ومقارنة مدى استخدامها فى شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهرى.

خلفية البحث

أنجزت دراسات عديدة حول ظاهرة تراسل الحواس فى الأدبين العربى والفارسى، منها: "بلاغة تراسل الحواس فى القرآن الكريم (نماذج تطبيقية)" لأحمد فتحى رمضان، مطبوعة فى مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد الأول، المجلد الرابع عشر، كانون الثانى ٢٠٠٧م؛ ففى هذه الدراسة يأتى الباحث بدراسة ظاهرة تراسل الحواس فى الآيات القرآنية، وكيفية توظيفها. "ظاهرة تراسل الحواس فى شعر الشيخ أحمد الوائلى" لكاظم عبدالله عبدالنبى عنوز مطبوعة فى مجلة الدراسات والأوثقة، العدد السادس، ٢٠٠٧م؛ وفى هذا البحث قام الباحث بتحليل النماذج الشعرية من ديوان الشيخ أحمد الوائلى التى استخدم فيها تقنية تراسل الحواس، وبيّن مدى نجاحه فى استخدامها. الدراسة الأخرى هى "الصورة الفنية فى التجربة الرومانسية؛ ديوان أغانى الحياة لأبى قاسم الشابى" رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، لزكية يحياوى، فى جامعة مولود معمرى تيزى – وزر فى الجمهورية الجزائرية، ٢٠١١ م؛ تستعرض الباحثة فى قسم من هذه الرسالة نماذج شعرية من ديوان الشابى التى استخدم فيها تراسل الحواس، وجدير بالذكر أن الباحثة تأتى بالنماذج دون تحليلها لكن نحن فى دراستنا قمنا بتحليل النماذج وتبيين كيفية استخدام تراسل الحواس فيها؛ ورسالة أخرى مقدمة لنيل درجة الماجستير تحت عنوان "البنية الفنية فى شعر كمال أحمد غنيم" لخضر محمد أبو جحجوح، ففى قسم من هذه الرسالة درس الباحث ظاهرة تراسل الحواس فى شعر أحمد غنيم.

ودراسة أخرى مقدمة لنيل درجة الماجستير تحت عنوان "شعر سعدى يوسف، دراسة تحليلية"؛ وفى هذه الرسالة أيضاً قامت الباحثة بدراسة وجيزة وعابرة لظاهرة تراسل الحواس فى شعر سعدى يوسف.كما أن هناك مقالة تحت عنوان: " ابوالقاسم شابى ميان رومانتيسم و سمبوليسم" حجت رسولى، وسعيد فروغى نيا فى مجلة پژوهش هاى نقد و ترجمه زبان و ادبيات عربى، العدد الاول، شتاء سنة ١٣٩٠ش، وقد تناولت هذه المقالة الرمزية فى شعر الشابى ودرست بعض سمات الرمزية التى تتواجد فى شعره، منها: تراسل الحواس، وقد ذكرت نموذجين من هذه الظاهرة فى شعر الشابى. (انظر: رسولى، فروغى نيا، ص ١٨، ١٩) وأما فى الأدب الفارسى فهناك دراسات فى ظاهرة تراسل الحواس، منها: "حواس پنجگانه وحس آميزى در شعر" لبرستو كريمى، مطبوعة فى مجلة گوهر گويا، السنة الثانية، العدد الثامن، سنة ١٣٨٧ش. و"حس آميزى؛ سرشت و ماهيت" لمينا بهنام، مطبوعة فى مجلة پژوهش زبان وادبيات فارسى، العدد التاسع عشر، سنة ١٣٨٩ش. وقد استفدنا من معظم هذه الدراسات فى هذا البحث، غير أن دراسة الموضوع (تراسل الحواس) دراسة مقارنة فى الأدبين العربى والفارسى من خلال شعر الشابى وسبهرى دراسة جديدة لم يتطرق إليها أحد من قبل.

مصطلح تراسل الحواس ومفهومه

كثيراً ما نفصل بين مدركات حواسنا الخمس ولا نخلط بينها، فنقول: إنّ اللون الأبيض مدرك بصرى، وصوت العصفور مدرك سمعى، وحلاوة العسل مدرك ذوقى، ورائحة الزهور مدرك شمّى، ونعومة الزجاج مدرك لمسى؛ كل هذا صحيح إذا اكتفينا بالجانب الحسى للمدركات، أما إذا نظرنا إلى جانبها النفسى فإن الأمر يختلف، فمثلاً اللون الأبيض يبعث على الانشراح، وكذلك نعومة الزجاج؛ ولذلك يجوز أن نقول: الأبيض الناعم، كما أنّ صوت العصفور يبعث على النشوة وكذلك عطر الزهرة، أفلا يجوز أن نقول: الصوت العطرى؟ إنّ هذا الخلط جائز فى عالم الشعر، وينطوى تحت ظاهرة تُسمّى تراسل الحواس؛ أى وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات حاسة أخرى. (فارس، ٢٠٠٤م: ١٩٤) وفى ذلك إبراز للأحاسيس والعلاقات الخفية بين

الأشـياء؛ فالصورة المتجاوبة أو المتراسلة أو المزدوجة أو المحوّلة كلُّها مصطلحات تحمل دلالة واحدة، وهی الصور التی تصف مدرکات حاسـةٍ من خلال حاسة أخری، فتعطی المسـموعات ألواناً وتهب الألوان أنغاماً وتُصيّر المرئيات عاطرةً، وتجعل المشـمومات ألحاناً. (اليافی، ١٩٨٢م: ١٥٨) بحيث تتفاعل جملة الحواسّ البشرية فی بوتقة الإحساس الفياض الذی يسـتغرق الحالة الشعورية ويضیء الدفقة التصويرية ويمدّها بطاقات من التنـوع ليزيـد الصورة جمالاً ووضوحاً مـن خلال التفاعل بين الحـواس المختلفة التی تشـکل الوعی والإحسـاس. (أبوجحجوح، ٢٠١٠م: ٧٦) «ويعطی تراسـل الحواس للشـاعر فرصة استثمار الإيحاء فی حاسـتين أو أکثر، وبذلک يکثّف مشاعره، ويرکّزها فی الإتجاه الذی هو ينشده؛ يضاف إلی هذا أن تراسل الحواس مما يُثری اللغة ويُنميها، لأنه يعنی ضمناً أن ينأی الشـاعر عن السـياق المألوف للمفردة المعبرة عن حاسـة ما، فينقل إليها مفردات حاسة أخری؛ وبذلک تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة.» (الصائغ، ١٩٩٧م: ٣٦)

الرمز والرمزية وتراسـل الحـواس مجموعة من المفهومات الـتی تنحدر من المعنی الأصلـی لکلمة رمز. إن کلمـة symbolon اليونانية کانت تسـتعمل للدلالة علی أداة مشـطورة إلی نصفين، يتقاسمهما شـخصان، وتصير رمزاً ذا معنی حين يستطيع حاملها تجميع جزأيها، أی إن أجزاء الکل تولد فيما بينها علاقة تکامل. وفی الحديث عن الرمز تتشـارک حاسـتان، ويمکن لهذه العلاقات أن تنشأ بين الأشـياء المختلفة، وبين ما هو مرئـی وما هو غير مرئی. إنّ توافق الحواس هذا هـو أحد أهم المفهومات التی تميزت بها المدرسـة الرمزية، وأطلق عليـه مفهوم الـ correspondance وترجـم إلی العربية بـ "تراسـل الحـواس"، أو "تزامن الحواس"، أو "توافق الحـواس"، أو "التوافق علی نحو مختصر"، وترجم حتی بـ "نظرية العلاقات"، ودُرس فی إطار التمازج فی التفاعل الحسی. (الغذامی، ٢٠١١: ٦)

نظرية تراسل الحواس

إنّ تراسـل الحواس باعتباره ظاهرة فنية له جذور فی الشـعرين العربی والفارسی

القديمين، كما نجده في الشعر الغربي القديم أيضا. وفي القرآن الكريم أيضاً نجد هذا التراسل أو التبادل بين معطيات الحواس، حيث يقول الله سبحانه وتعالى في الآية الشريفة: ﴿يُطاف عليهم بصحافٍ من ذَهَب وأكوابٍ وفيها ما تشتهيه الأنفس وتلذُّ الأعينُ وأنتم فيها خالدون﴾ (الزخرف: ٧١)

أمّا تراسل الحواس في معناه النقدي والبلاغي فإنّه يرتبط بالعصر الحديث، حيث أنّ الشاعر الفرنسي بودلير[١] يعدّ أول من تكلّم عنه نظرياً وطبّقه في شعره؛ ففي تنظيره يقول: إنّ من العجيب أن يكون الصوت غير قادر أن يوحي باللون وإن الألوان لا تستطيع أن تعطي فكرةً عن النغم وأنّ الصوت واللون غير صالحين للتعبير عن الأفكار. (فارس، ٢٠٠٤م: ١٩٤)

وفي الشعرالتالي يقول:

فإنّ العطور والألوان والأنغام تتجاوبُ

فمن العطور ما هي ندية كلحم الأطفال

ومنها العذبة كلحن المَزامير

ومنها الخضراءُ من مُروج (الشابي، ١٩٩٧م: ١٩٤)

ثم تطورت وازدهرت نظرية تراسل الحواس على يد الرمزيين وقاموا بالمزج بين أكثر من حواسين في أدبهم. والجدير بالذكر أن تراسل الحواس في المدارس الأدبية الأخرى كالرومانسية مثلاً كان موجوداً، لكن ازدهاره وتطوره كان على يد الرمزيين. في الواقع «إنّ أول ما بشّر به الرمزيون إجراء الفوضى في مدركات الحواس المختلفة، ومحاولة الوصول بالشعر إلى اللامحدودية التي وصلها الفن الموسيقي.» (خورشا، ١٣٨٨ش: ٢١٠)

حياة أبي القاسم الشابي فيما يتصل بالنص

ولد أبو القاسم الشابي عام ١٩٠٩م، في بلدة "الشابية" إحدى ضواحي مدينة "توزر"، كبرى بلاد "الجريد" بالجنوب التونسي. يمثل الشابي نموذجاً خاصاً في حياته،

1. charles Pierre Baudelaire

وشعره؛ بعبقريته المبكرة التى جادت بالشعر، وبإدراكه للكثير من الأمور، فالقارئ لديوانه يحتاج إلى جهد ليقتنع أنه نابع من شاب فى مقتبل العمر لم يتجاوز عقده الثالث. وذلک لما فى شعره تجربة شعرية، وشعورية، وانفعالية، وصور مبتكرة، ومعرفة بالشعر وفنونه. (أبوالرب، ٢٠٠٩م: ١٤) أبوالقاسم الشابى استخدم تراسل الحواس فى شعره لتعميق دلالة صورته الشعرية، والکشف عن أعماق الصورة الشعورية، فمن الطبيعى أن يستخدم الشابى تقنية تراسل الحواس فى شعره لکسر المألوف والعادى، لأنّه من الذين ينتمون إلى جماعة أبلو، هؤلاء الذين «طوروا الأخيلة والصور، وانتقلوا بها من مجرد التشبيه والاستعاره والمجاز والکناية إلى الصورة الحية الناطقة المتحرکة، معتمدين على التجسيد والتشخيص وتراسل الحواس.» (خورشا، ١٣٨٨ش: ١٣٤)

حياة سهراب سبهرى فيما يتصل بالنص

ولد سهراب عام ١٣٠٧ش فى مدينة کاشان. کان سهراب قبل کل شىء مارّاً فى أزقة الأساطير الإيرانية، فتفانى فى طبيعة بيئته التى نشأ فيها. (حيدريان شهرى، ١٣٩١ش: ٤١) فهو کان رسّاماً قبل أن يکون شاعراً، وهذا الأمر أثّر على أدبه، فأصبح شعره لوحة دقيقة من الطبيعة. وجدير بالذکر أنّ من ميزات سبهرى الشعرية هى استخدام تقنية تراسل الحواس بصورة مکثفة، وهذه التقنية وإن کانت شائعة الاستخدام عند الشعراء السابقين ولکنها فى شعر سبهرى کانت أکثر توظيفا، ونستطيع أن نعدّ تراسل الحواس ميزة ملحوظة من ميزات أسلوب سبهرى الشعرى. فتراسل الحواس يعد من الأدوات التى اتخذها سبهرى لکسر المعمول أو العادى فى شعره، ولکثرة استعماله لهذه التقنية التصويرية، يعدها البعض أنها غير ناجحة تماماً فى شعره؛وترجع أهمية سهراب سبهرى إلى أسلوبه الشعرى، وأهم عنصر فى هذا الأسلوب هو کثرة توظيفه لتقنية تراسل الحواس، التى تکون تارةً ناجحة وتارةً غير ناجحة. (روحانى وفياضى، ١٣٨٨ش: ١٥)

تراسل الحواس بين الشابي و سبهرى

تراسل الحواس يؤدى إلى نقل التجربة الشعورية من نفس الشاعر إلى نفس

المتلقى كما تنطبع فى وجدانه وخياله، وجدير بالذكر أنّ تراسـل الحواس ينقل التجربة الشـعورية نقلاً خصباً ويجعلها حية التصوير بالوجـه الذييثير انفعالية المتلقى ويأخذ به للتعمق فى الصورة الشـعرية المتقدمة؛ فتراسل الحواس يعمل على نقل صفات مدركات الحواس. «فنقل صفاتها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى، كما هو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسـيس الدقيقة.» (هلال، ١٩٧٣م: ٣٩٥) فظاهرة تراسل الحواس توجد فى الشعر العربى والفارسى، لأنها تساعد الشاعر فى نقل ما يشـعر به إلى نفس المتلقى كما هو فى نفس الشـاعر؛ ولهذا نرى أنّ الشـاعر العربى أبا القاسـم الشابى والفارسـى سبهرى كلاهما اسـتخدما هذه التقنية اللغوية فى عملية التوصيل الأدبية، وفيما يلى استعراض لخصائص هذه الظاهرة فى شعرهما.

الف) الصورة الصوتية المحولة إلى البصرية وبالعكس:

«ومـا من شـک فى أن تبادل الحـواس لمواضعها له دلالة إيحائيـة قوية تنبعث من السياق الشعرى، وربما يستمر تراسل الحواس كى يؤكد الصورة ويضيف إليها جديداً.» (الخياط، ٢٠١٢م: ١٦٣) ويتجلى ذلک بوضوح فى أبيات الشابى حيث يقول:

سيُسـمَعُ صـوتٌ كلحـن شَـجيٍ   تَطايـر مـن خَفقـات الوتَـر
يُـردّده حزنُنـا فى سـكونٍ   علـى قبرنـا الصامـت المطمئـن

(الشابى، ١٩٩٧م: ١٦٢)

يقول الشابى فى هذين البيتين: سيُسمع صوت كلحن حزين يتناثر وينتشر من حركات الأوتار، يردّده حزننا فى سـكوت على قبرنا الصامت السـاكن، يشير الشاعر فى هذين البيتين إلى البيئة التى عاش ظروفها الضنكة وعانى آلامها دون أن يسمَع له نداء.

فهكذا نرى الشـابى شاعر الرومانسـية يمزج بين حاسة البصر والسمع لخلق صورة شـعرية موحية حتى يتمكن من التعبير عن تجربتة الشـعورية إلى متلقى شـعره. فهكذا تتشكل تقنية تراسل الحواس، عن طريق نقل ألفاظ وصفات متصلة بعالم معين من عوالم الحس كالسـمع، والبصـر، واللمس، وغيرهما من الحواس إلـى مجال آخر من مجالات الحس كعون قوى على التعبير والإيحاء. (محمد حبيبى، ١٤١٥ق: ٣٦٥) فمزج الشـاعر

بين الحاستين حاسة السمع وحاسة البصر حتى يأخذ بالسامع إلى الجو الذى يعيش فيه ويجعل الصوت الشـجى وهو من مدركات السمع يتطاير من خفقات الوتر حيث يبصر؛ إذ أن التطاير من مدركات البصر.

وفى مكان آخر يقول:

والأرض حالمة تغنى بين أسراب النجوم

بين الخمائل والجداول بالترنم والنشيد

تصغى لنجواک الجميلة وهی أغنية (الشابی، ١٩٩٧م: ١٨٨)

يقول الشـابى: إنّ الأرض حالمة غارقة فى الحلم والرؤيا تغنى بين أسـراب النجوم، وبين المروج والأنهار، تترنم، وتغنى، وتنصت لنجواک الجميلة التى هى أغنية.

فنرى الشابى فى هذه القطعة الشعرية أيضاً مزج بين الحواس وطاقاتها، ويحمل بتراسل حاسـتى السـمع والبصر على الانزياح عن حد التصوير الذى يتبادر إلى ذهن المتلقى؛ فالشاعر جعل النجوى المسموعة جميلة ومرئية، فمن خلالها خلق دلالة مختلفة عن الدلالة المألوفة إلى ذهن المتلقى؛ فتراسل الحواس يخلق دلالة جديدة تدهش المتلقى بوقوعه فى دائرة الانزياح عن المألوف. فيسـتخدم الشاعر هنا تقنية تراسل الحواس لتقديم صورته الشعرية لأنّ التأثير بالتراسل أقوى، ووقعه أشد على النفس؛ إذ يقدم المشاعر طازجةكما يحس بها الأديب، حيث يسـعى إلى تقديمها فورة مشاعره وأحاسيسه، لا كما هى فى عالم المدركات الحسـية العادية التى يعرفها المتلقى، وبذلک يشكل التراسل إنزياحاً تصويرياً تنتقل فيه الألفاظ من العلاقة المعيارية النسـقية، بـين الدوال، إلى علاقات تنتج دلالات مفعمة بالإشعاع والتجلى. (أبوجحجوح، ٢١٠: ٧٦-٧٧)

والشاعر الفارسى سهراب سبهرى يمزج بين حاستى السمع والبصر حينما يقول:

من در این خانه به گمنامی غمناک علف نزدیکم   مـن صدای نفـس باغچه را می‌شـنوم

و صدای ظلمت را، وقتی از برگی می‌ریزد   وصدای سـرفه روشنی از پشت درخت

(سبهرى، ١٣٨٥ش: ٢٨٦)

الترجمة: أنا فى هذا البيت قريب الغربة من غربة العشب الحزينة

أنا أسمع صوت نَفَس الحديقة

وصوتَ الظلمةِ حينَما تنصَبُّ من ورقةٍ
وصوت سعال الضياء من وراء الشجرة

ففی الشعر المذکور من سبهری نجد اختلاطاً وتبادلاً بين حاستی السمع والبصر ونری الشاعر يسمع الظلمة بدل أن يراها وتصبح الظلمة المرئية، مسموعة، وفی البيت الأخير أيضاً نری أنّ الشاعر يستخدم تقنية تراسل الحواس ويعبر عن السعال (من مدرکات السمع) بالضياء (مدرکات البصر) فالسعال سمعی لکن سبهری لإثارة الدهشة جعله بصری، فيعمد إلی التبادل بين الحواس حتی يقدم صورة أکثر تأثيراً علی المتلقی؛ وأيضاً الشاعر من خلال استخدام تقنية تراسل الحواس يزيد ألفاظه الشعرية طاقة للتعبير عن تجربته الشعورية. وجدير بالذکر أن الشاعر عن طريق التبادل بين معطيات الحواس استطاع أن يدهش المتلقی ويخيب أفق انتظاره ويشعره بعمق جمالية الصورة الشعرية. فهو يمزج بين الحواس وطاقاتها حتی يعمل علی إثارة دهشة المتلقی عند تلقی الصورة الشعرية بخلق صور شعرية غير مألوفة بالنسبة إلی المتلقی، و«بذلک يحق أن يقال أن التراسل هو وسيلة من وسائل بناء الصورة بهدف الجمال الفنی.» (الوائلی، ۱۹۹۳م: ۳)

وفی مکان آخر يقول:

علف ها ريزش رؤيا را در چشمانم شنيدند:
ميان دو دست تمنايم روييدی/ در من تراويدی
آهنگ تاريک اندامت را شنيدم
(سبهری، ۱۳۸۵ش: ۱۳۶)

الترجمة: سَمِعَت الأعشاب انصباب الحُلم فی عيونی
ترعرعت بينَ يدَی رجائی/ نضحت فیَّ
سَمِعتُ الأغنية المظلمة لهندامک

وفی هذه القطعة الشعرية قام سبهری بتبادل معطيات الحواس واستغلال طاقاتها للتعبير الأدق عمّا يعيش فيه من شعور مرهف، ولهذا يجعل العين أداة للسمع، فيسلبها طاقتها البصرية، ليبدع صورة شعرية غير مطروقة من قبل، ولم يعرفها المتلقی قبل هذا، فيقول إنّ الحشيش سمع انسکاب الحلم فی عينیّ. وفی الشطر الأخير منح الموسيقی

التيتكـون من مدركات السـمع لونـاً وجعلها من مدركات البصر وعن طريق تراسـل الحواس أو التبادل بين معطيات الحواس يسـعى إلى ترسـيخ الصورة الشعرية فى ذهن متلقى شعره.

وفى مكان آخر يقول سبهرى:

حكايـت كن از بمب‌هايى كه من خواب بـودم، و افتاد/ حكايت كن از گونه‌هايى كه من خواب بودم، و تر شد

بگـو چند مرغابى از روى دريا پريدند/ در آن گير و دارى كه چرخ زره پوش از روى رؤياى كودك گذر داشت

قنارى نخ زرد آواز خود را به پاى چه احساس آسايشى بست

(سبهرى، ١٣٨٥ش: ٨)

الترجمة: احكِ عن القَنابل الّتى سَـقطَت وأنا كنـت نائماً / احكِ عن الخدود التى تبلّلـت وأنـا كنت نائماً / قل كم بطٍ قَفَزَ من فـوق البحر / فى تلك الضجّة التى عبرت فيها دبابة مدججة من فوق حُلم الطفل / فى رِجلِ أىّ شـعور بالطمأنينة شـدّ الكَنارى خيط غنائه الأصفر؟!

وجدير بالذكر أنّ التبادل بين معطيات الحواس والتشابک بين طاقاتها يمنح الشاعر أو الأديب طاقة مضاعفة لرسـم الصورة الشعرية المنشودة، ويساعده أيضاً على توفير الانفعال النفسـى فى المتلقى، كما لاحظنا فى الشـعر الأخير الذكر من سهراب سبهرى حينما يخلط بين حاسـة السـمع والبصر، ويمنح غناء الكنارى الـذى هو من مدركات السمع لوناً أصفر فيصبح من المرئيات.

فهكذا رأينا كيف استخدم الشابي وسبهرى تقنية تراسل الحواس بطريقة لطيفة تظهر لنا اندماج الشاعرين فى الطبيعة وقدرتهما فى كسر الحواجز بين مدركات الحس ليتركا تأثيراً أقوى على المتلقى.

ب) الصورة الصوتية المتحولة إلى الذوقية:

من المعروف أنّ تراسـل الحواس يعطى فرصة لاستغلال حاستين أو أكثر من خلال

ذكر حاسة واحدة، إذ تتداخل وظيفتا حاسة السمع والذوق تداخلاً فنياً، وتنتج بسبب ذلــك صورة فنية جميلة لافتة للســامع، وذلك يفتح نافذة شاسـعة للتأمل فى الحواس ومعطياتها. (عفاف إبراهيم، ٢٠١٢م: ١٦٢) فالشــابى لخلق صورة لافتة للســامع يعمل على تبادل حاسة الصوت والذوق، ويقول:

أيهــا الطائــر الكئيــب تَغَـرّد   إن شَـدو الطيـور حلـوٌ رخيمـه
وارتشــف من فمى الأناشيدَ سَكرَى   فالهــوى ســاحر الـدلال وَسـيمه

(الشابى، ١٩٩٧م: ١١٩)

يقول: يا أيها الطائر المكتئب غرّد، فإنَّ صوت تغريد الطيور عذبٌ، وامتَصِّ من فمى الأناشيد وهى سكرى، فالحب دلاله ساحر وجميل. فهو يستمد من الطبيعة ليعبّر ما يجول فى ذهنه، ينادى الطائر المكتئب المترنم ليغنى ما هو ينشده. وكما نرى فى المصرع الثانى من البيت الأول لو اعتبرنا مفردة "حلو" هنا بمعنى ما حلا وعذب طعمه، فيكون الشاعر هنا قد مزج حاسة السمع مع حاسة الذوق، حيث منح الأناشيد المسموعة طعماً، فيعبّر عن ليونة الأناشـيد بالحلاوة التى تكون هى من مدركات الذوق. وفى البيت الثانى مرة أخــرى يمنح الأناشـيد التى تخرج من فمه وهى من المســموعات صــورة ذوقية، حيث يطلب من المتلقى أن يرتشــفها من فمه كشــراب، ليزيد المتلقى شوقاً للبحث والغور فى أعماق التجربة الشــعورية، والالتذاذ بالصورة الشعرية المقدمة من صوت الأناشيد التى تمتع بالعذوبة والنشوة. وأيضاً يزيد الإيقاع الشعرى حتى يرتفع مستوى التلقى والتأثير الناتــج أثناء عملية التواصل الأدبى، فالإيقاع فى الأدب خاصةً والفن عامة هو دفقات الدم المندفعة فى شرايين العمل الفنى. (راغب، ١٩٩٦م: ١٦٧) ولا شك فى «أنّ موسيقى الشــعر تسهم إسهاماً فاعلاً فى خلق الجو النفســى الذى يجعل أرضية الصورة الشعرية أكثر اتســاعاً ... لكى يرقص المتلقى على إيقاعها النشــوى.» (عدنان قاسم، ٢٠٠٠م: ٢٧) فالشاعر نقل الصورة الشعرية من مستواها المألوف إلى مستوى انزياحى بتراسل الحواس ليعمق المشــهد الذى يتغلغل فى نفسه. فينجح تراسل الحواس فى عملية تعميق الصورة الشعورية والكشف عن أعماقها الجمالية.

ونجد تبادل حاسة السمع والذوق عند سهراب سبهرى حينما يقول:

در ابعاد این عصر خاموشی
من از طعم تصنیف در متن ادراک یک کوچه تنهاترم
(سپهری، ۱۳۸۵: ۱۳۸۵)

الترجمة: هنـــا فی فضاءات (زوایا) عهد الصمت هذا، أنا أکثر وحدةً وغربةً من طعم أغنية ذاقها إدراک زقاق.

سبهری يجعل للغناء طعماً ذوقياً؛ وهذا کلّه تمهيد لکسر الحواجز القائمة بين الحواس وتشـــارکها فی خلق الصورة الشعرية المثيرة لدهشة الســـامع والمتلقی، وتخليص الصور الشـــعرية من الجمود، واســـتخدام طاقة الحواس بما فيها للتعبير عن الشعور المکمن فی الأجواء النفسية،وهذا هو شأن التراسل الذی من وظائفه أنه رد فعل فنی علی المألوف المکرر من الصورة الشعرية. (حسين خياط، ۲۰۱۲م: ۱٦٤)

وفی مکان آخر يقول:

ای وزش شور! ای شدیدترین شکل!
سایه لیوان آب را
تا عطش این صداقت متلاشی، راهنمائی کن
(سبهری، ۱۳۸۵ش: ٤۱۳)

الترجمة: يا أيها الهبوب المالح! يا أشدَّ صورةً منظرا!
دُلّ ظّل کأس الماء / للوصول إلی ظمأ هذا الصدق المتلاشی

فهبوب الريح هو من مدرکات حاسة السمع ولکن سبهری يجعله من مدرکات حاسة الذوق ويمنحه ملوحةً، حتی يخلق صورة شعرية رائعة وغير مطروقة لذهن المتلقی، ويثير ذوقه لمتابعة الشـــعر والتمتع بالصورة الشعرية،کما أنّه عمل علی استخدام تقنية تراسل الحواس للتعبير الأدق عمّا فی أعماق وجوده من کلام وأحاسيس.

فمن خلال التبادل بين الحواس ومعطياتها تتکوّن الصورة الشعرية، کما يقول عشری زايد: «يتم بناء الصورة المفردة عن طريق تراسل الحواس؛ إذ تتداخل العناصر الحسية بما تشـــتمل عليه من ألوان، وأشکال، وملمس، ورائحة، وطعم، فتشترک جميعها لتشکيل الصورة الشـــعرية؛ کأن يقوم الشـــاعر بخلع صفة حاســـة البصر علی حاسة السمع؛ فما

يدرک بالبصر يصبح مسموعاً والمسموع يصبح مرئياً، وما حقه أن يُسمَع يُشَمّ وهكذا.» (عشری زاید، ٢٠٠٠م: ٨١) وذلک وفقاً لمقتضيات الانفعال الداخلی للشاعر، «فتتحول مظاهر الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات معطيات حية، ويوحی الصوت وقعاً نفسياً شبيهاً بذلک الذی يوحيه العطر أو اللون.» (هلال، ١٩٧٣م: ٤١٩)

ج) الصورة البصرية المحولة إلى الشمّية:

إنّ الشاعر فی مجال نقل الأثر النفسی يعمل على مزج الحواس حتى يستطيع أن ينقل الأثر إلى المتلقی ويجعله سهيماً فی التجربة الشعرية التی تنشأ فی الأجواء النفسية. ففی هذه الأحوال تصبح السمعيات مرئياتٍ والمرئياتُ مشموماتٍ، كما نری ذلک عند الشابی الذی يلجأ إلى تراسل الحواس عندما يصبح الأثر النفسی طاغياً؛ فهو يمزج بين الحاستين البصرية والشمية ويعمل على تبادل مدركاتهما الحسية، كقوله:

ويفنی الجميعُ كحُلْمٍ بديعٍ   تألّق فی مهجةٍ واندثرْ
وتبقی البذورُ التی حُمِّلَتْ   ذخيرةَ عُمْرٍ جميلٍ غَبرْ
وذكری فصولٍ ورؤيا حياةٍ   وأشباحَ دنياً تلاشتْ زُمَرْ
معانقةً وهی تحت الضبابِ   وتحت الثلوج وتحت المَدَرْ
لِطيفِ الحياة الذی لا يملُّ   وقلبِ الربيعِ الشذی الخَضِر
وحالمةً بأغانی الطيور   وعطر الزهور وطعم الثمر

(الشابی، ١٩٩٧م: ٨٠)

يقول الشاعر فی هذه الأبيات إنّ الطبيعة تكون فی حالة قريبة من الموت بعد تلک الذكريات الجميلة الخضراء فی الربيع وبعد تلک النضارة، ولكن يبقی البذر الصغير حيّاً فی جوف الأرض البارد والمظلم، والشیء الوحيد الذی يجعله أن يبقی حيّاً هو الشوق إلى الحياة والأمل فی المستقبل. فهو يعلم أن الربيع يعود بكلّ جماله ويحيی الأرض من بعد موتها.

فالشاعر فی البيت الخامس من خلال استخدام تراسل الحواس خلق صورةً رائعةً جداً، حيث جعل الربيع وهو من المرئيات مشموماً، إذ يقول "الربيع الشذی"، ثم مزج الحُلم وهو الطيف الذی نراه فی النوم بالأغانی، وهی من السمعيات، ثم خلطه بعطر

حاســتى البصر والشم، فالشــاعر جعل المرئى الذى هو القمر من مدركات الشم حتى يجتاح الحواجز المرتفعة بين الحواس ويغير المألوف،وبتوظيف هذه التقنية يخلق الشاعر صورةً يأنس بها المتلقى مع كل غرابتها لذهنه، لأنّ «الصورة من أشد العناصر المحسوسة تأثيراً فى النفس، وأقدرها على تثبيت الفكرة والإحســاس فيها، فهى الوجه المرئى أو المحســوس للخيال، تســتثير عواطف النفس وتحركها من مكامنها.» (الساعى، ١٩٨٤م: ٢٨) ولهذا يسعى الشاعر إلى الإبداع فى خلقها، وكما سبق القول، يلجأ إلى خلق صور مبتكــرة وبديعة، ومزج معطيات الحواس وتوظيف طاقتها دون أى مانع أو حاجز، وفى نفس الوقت يصبح المرئى مشموماً والمشموم مسموعاً.

فإنّنا عندما نقارن الصورة الشــعرية عند الشــابى وســبهرى نرى أنّ كليهما حاولا اختراق المألوف واجتياح الحواجز الموجودة بين الحواس، ولكن استخدام التقنية عند ســبهرى أغرب بالنســبة إلى الشــابى، لأن الصورة الشــعرية عنده تحتوى نطاق خيال أوســع من الصورة الشعرية التى قدمها الشابى خلال استخدامه لتقنية تراسل الحواس. والجدير بالذكر أنّ هناك صوراً شعرية أخرى فى أشعار الشاعرين قد امتزجت الحواس فيها.

النتيجة

ومن خلال مقارنة تراســل الحواس فى شــعر أبى القاســم الشابى وسهراب سبهرى توصلنا إلى نتائج، من أهمها:

- تراســل الحواس فى شعر الشــاعرين أدى دوراً بارزاً فى خلق المعانى المبتكرة، وتنمية الصورة الشــعرية، والتوسع فى الخيال، والرفع من مستوى الجمال الفنى لصورهما الشعرية. وقد استعمل الشابى وسبهرى هذه التقنية التصويرية (تراسل الحواس) فى أشــعارهما لحث المتلقى لســبر أغوار الصورة الشــعرية، وتوظيف خياله بشــكل فســيح فى عملية التلقى، ورفع مستوى الاستلذاذ الأدبى. وبدت تقنية تراســل الحواس ناجحة عند الشــاعرين فى تصوير اللحظة الشــعورية، والكشف عن أعماقها، وإثارة فضول المتلقى، ورفع مستوى تأثره بالشعر.

- إنّ ظاهرة تراسل الحواس ساعدت الشاعرين فى اجتياح حدود الحواس، وكسر الحواجز القائمة بينها للإبداع فى المعانى الشعرية والصور؛ فالمتلقى دائماً ينتظر شعراً موافقاً لأفق توقعه، لكن تراسل الحواس يثير دهشته بالصورة الشعرية اللامتوقعة؛ وفى الواقع تراسل الحواس هو الذى يحثّ المتلقى على متابعة العمل الأدبي والتمتع بالقراءة. ومن الملاحظ أنّ استخدام تقنية تراسل الحواس فى شعر سبهرى يحثّ المتلقى على المشاركة الدؤوبة فى الكشف عن الصورة الشعرية، وذلك أقوى مما يفعله الشابي؛ لأن سبهرى يلف صوره الشعرية بستار من الغموض الذى يلح على المتلقى حتى يتأمل فى الصورة الشعرية تأملاً تاماً.
- وكذلك لاحظنا أنّ توظيف تقنية تراسل الحواس والتبادل بين معطيات الحواس أدّى إلى انفتاح الحواس وإيجاد انفعال نفسى فى نفس المتلقى، مما دعاه لكشف الصورة الشعرية الغير مألوفة بالتعمق فيها والتعايش مع تجربة الشاعر الشعورية حين خلق الصورة بالطريقة اللاواعية.
- وفى النهاية وجدنا التقنيات التصويرية الناتجة عن تراسل الحواس فى شعر سبهرى أصعب من الشابي، لأنه يوظفها بصورة غير مباشرة، ولكن القارئ لشعر الشابي يرى أنّ تراسل الحواس عنده يتمّ عن طريق تشبيه صريح جداً. وفى الواقع يسعى سبهرى أكثر من الشابي إلى إدهاش المتلقى وإيقاعه فى دائرة الحيرة، غير أنّ كليهما حاولا عن طريق تراسل الحواس خلق دلالة جديدة ومختلفة عن الدلالة المألوفة والمتبادرة إلى ذهن المتلقى.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

إبراهيم، صاحب خليل. ٢٠٠٠م. الصورة السمعية فى الشعر العربى قبل الإسلام. دمشق: اتحاد كتاب العرب.

الجنابي، أحمد نصيف. لاتا. فى الرؤيا الشعرية المعاصرة. الجمهورية العراقية: وزارة الإعلام.

خورشا، صادق. ١٣٨٨ش. مجانى الشعر العربى الحديث ومدارسه. تهران: سمت.

راغب، نبيل. ١٩٩٦م. موسوعة الإبداع الأدبی. لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر.
سپهری، سهراب. ١٣٨٥ش. هشت كتاب. تهران: انتشارات طهوری.
الشابی، أبوالقاسم. ١٩٩٧م. أغانی الحياة. المجلد الأول. الطبعة الأولی. بيروت: دار الجيل.
شريعت، رضوان. ١٣٧٠ش. فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: انتشارات هيرمند.
الصائغ، وجدان. ٢٠٠٣م. الصورة الاستعارية فی الشعر العربی الحديث. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
عدنان قاسم، حسين. ٢٠٠٠م. التصوير الشعری. القاهرة: الدار العربية.
عشری زايد، علی. ٢٠٠٢م. عن بناء القصيدة العربية الحديثة. القاهرة: مكتبة ابن سينا.
كيطيلو، أحمد. ١٩٩٧م. الأدب والغرابة دراسات بنيوية فی الأدب العربی. الطبعة الثالثة. بيروت: دار الطليعة.
هادی، روح الله. ١٣٧٦ش. آرايه های ادبی. تهران: شركت چاپ و نشر كتابهای درسی ايران.
هلال، محمد غنيمی. ١٩٧٣م. النقد الأدبی الحديث. القاهرة: دار النهضة.
اليافی، نعيم. ١٩٨٢م. مقدمة لدراسة الصورة الفنية. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومی.

المقالات

رسولی، حجت وسعيد فروغی نيا. ١٣٩٠ش. «ابوالقاسم شابی ميان رمانتيسم و سمبوليسم». مجلة پژوهشهای نقد و ترجمه زبان و ادبيات عربی. العدد الأول. صص ٤٧-٦٦.
روحانی، مسعود ومحمد، فياضی. «سهراب سپهری، انديشه ای عادت ستيز، شعری هنجارگريز بررسی سه دفتر شعرصدای پای آب، مسافر و حجم سبز». فصلنامه پژوهش های ادبی. سال٦. شماره٢٣. صص ١٢٦-١٠٩.
عبدالنبی، عنوز وكاظم عبدالله. ٢٠٠٧م. «تراسل الحواس فی شعر الشيخ أحمد الوائلی». مجلة مركز الدراسات والأوثقة. العدد السادس. صص ١٧٧-١٦٧.
الغذامی، عبد الله. ٢٠١١م. «تراسل الحواس – انفعالية النص». صحيفة المثقف. العدد ١٦٣٧. العراق.
فتحی رمضان، أحمد. ٢٠٠٧م. «بلاغة تراسل الحواس فی القرآن الكريم». مجلة جامعة الموصل. المجلد ١٤. العدد الأول. صص ١٦-١.

الرسائل الجامعية

فارس، الزهر. ٢٠٠٥م. الصورة الفنية فی شعر عثمان لوصيف. جامعة قسنطينة: رسالة جامعية مقدمة لنيل درجة الماجستير.

محمد أبوجحجوح، خضر. ٢٠١٠م. البنية الفنية فی شعر كمال أحمد غنيم. غزة: الجامعة الإسلامية.

مصطفى أبو الرب، أياد توفيق. ٢٠٠٩م. أثر النزعة التشاؤمية فی المعجم الشعری لأبی القاسم الشابی، نابلس، جامعة النجاح الوطنية: رسالة ماجستير.

حسين خياط، عفاف إبراهيم. ٢٠١٢م. رثاء الأب فی الشعر العربی الحديث. لامك: رسالة جامعية مقدمة لنيل درجة الماجستير.

محمد حبيبی، محمد بن حمود. ١٤١٥ق. الاتجاه الابتداعی فی الشعر السعودی الحديث إلى بداية التسعينيات الهجری دراسة موضوعية وفنية. جامعة أم القرى: رسالة ماجستير.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة – العدد الخامس عشر – خريف ١٣٩٣ش / أيلول ٢٠١٤م
صص ١١١ ـ ٨١

تحليل العناصر اللغويّة فی شعر قيصر أمين بور من الوجهة الأسلوبيّة

عباس كنجعلی*
نعمان أنق**

الملخّص

يعدّ قيصر أمين بور (٢٠٠٧-١٩٥٩م) من الشخصيّات البارزة التی تملك أسلوباً خاصّاً فی الشعر الفارسی المعاصر، إذ يتميّز أسلوبه بلغة شعريّة متفردة تتجلّی فی ثلاثة محاور هی الألفاظ والتراكيب والنحو، وتسعی هذه المقالة للبحث عن أهمّ الخصائص اللغويّة فی شعر أمين بور اعتماداً علی هذه المحاور الثلاثة، للكشف عن أسلوب الشاعر الخاصّ علی مستوی اللغة، والإجابة عن السؤال الأساسی التالی "ما هی أهمّ خصائص شعر أمين بور فی بناء أسلوبه الخاصّ؟". وتعدّ سهولة التعبير، والحداثة، والتجديد فی الألفاظ والتراكيب، وتناسب الألفاظ (مراعاة النظير)، وبروز بعض الألفاظ، والتلاعب بالكلمات والمعانی، واستعمال الرمز والبنية النثرية للجمل، من أهمّ الخصائص اللغوية لأمين بور، والتی ستكون محلاً للبحث والتحليل فی هذه المقالة.

الكلمات الدليليّة: قيصر أمين بور، الأسلوب، العناصر اللغويّة، الألفاظ، التراكيب، النحو.

*. أستاذ مساعد بجامعة الحكيم السبزواری، سبزوار، إيران. abbasganjali@yahoo.com
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة الحكيم السبزواری، سبزوار، إيران.
neman.onegh@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغويّة: د. فاطمة پرچگانی
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٢/١١ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٩/٢ش

المقدّمة

اللغـة هـي إحدى العناصر المكونة للأثر الأدبي فـ «ما يسـمى أدبـاً هو لغةٌ أيضاً، حتـى لو اعتبرنا الأدب في طبيعته تخطّياً للغـة، فعلينا أن نعترف بجميع الأحوال بأنه لا أدب خارج اللغة»، (سـارتر، ١٣٧٠ش: ٢٩-٣٠) ومع ذلك فقد قلّل البعض من أهمّيّة اللغة معتبرين أنّها حدث ظاهري وطارئ في الشـعر، (وليـك، ١٣٧٩ش: ٣٧٦) بينما يعتقد البعض الآخر بأن للغة جانباً فنّياً وإبداعيّاً ممتزجاً بالأسـلوب والجمال. (شميسا، ١٣٧٨ش: ١٢٠) فالألفاظ والتراكيب والوجوه النحوية هي أهمّ مكوّنات اللغة، وجمال اللغة الشـعرية ناتج عن اختيار هذه المكوّنات والتأليف والتنسـيق بينها وبين عناصر الشـعر الأخرى، «فلا شـكّ أنّ كلّ معنى وعاطفة يتطلّب لغة خاصّـة به، كما أنّه لابدّ مـن تغيير لهجـة القول وطريقته من حيث الألفاظ والتراكيب والنسـيج النحوي ليلائم مقتضى الحال وشـخصيّة المخاطـب... وتمكُّن المتحدّث من اللغة قولـاً وكتابةً ومعرفته بقدرات اللغة وطاقاتها المختلفة يساعد المتحدث على تحقيق التناغم بين اللغة ومقتضى الحـال وشـخصية المخاطب. هذا التناغـم بين اللغة والمضمون العاطفي للشـعر هو ما يحسه القارئ بشكل واعٍ أو غير واعٍ، فيكون سبباً لإحساسه بجمال الشعر وتأثّره به.» (بورنامدريان، ١٣٨١ش: ٤٠١-٤٠٢)

فما يقال عنه "أسـلوب" العمل الأدبي له ارتباط عميق بلغة هذا العمل، وتؤكّد أكثر تعريفات "لأسـلوب والأسـلوبيّة" تقريباً على هذا الارتباط، إذ يعتقد "تشـارلز بالي" (١٩٤٥م- ١٨٦٥م، Charles bally) اللغويّ المعاصر بأنّ الأسـلوب هو انفجار الطاقة التعبيريـة الكامنة في الألفاظ. (فضل، ١٩٩٨: ٩٧) ويعتقد آخرون أنّ الأسـلوب ناتج عن الانحراف والخـروج عن القواعد المألوفة للغة، (شميسـا، ١٣٧٨ش: ١٣٩) ويؤمن "ماروزو" (marouzeau) بأنّ الأسلوب هو اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميّز بنفسـه. (ابن ذريل، ٢٠٠٠م: ٤٤) ولا يرتبط هذا الاختلاف في تعريف مفهوم الأسـلوب بالصواب والخطأ بل بالزاويا التي ينظر لها التعريـف ومدى كماله ونقصه. ونحن نعتقد أن تعريفاً يتضمّن كلّ تلك الزوايا سـيكون تعريفاً جامعاً وصحيحاً للأسلوب.

وعادةً ما يكون لكل واحد من الشعراء والكتّاب البارزين أسلوبه الخاصّ الذی يسجّل باسمه فی التاريخ الأدبی. ومن هؤلاء "قيصر أمين بور" (٢٠٠٧-١٩٥٩م) وهو من الشخصيّات الأدبيّة اللامعة التی تملک أسلوباً خاصّاً فی الشعر الفارسی المعاصر، وتلقی أشعاره رواجاً بين عامة الناس وخاصتهم، ولأشعار أمين بور قيمة كبيرة من الناحية اللغوية، زادت من طاقات اللغة الفارسيّة وقدراتها. وتسعی هذه المقالة لقراءة أشعاره والبحث فيها للوصول إلی أسلوبه الخاصّ من خلالها. فالسؤال الأساسی لهذه المقالة هو: "ما هی أهمّ خصائص شعر أمين بور فی بناء أسلوبه الخاصّ؟".

ضرورة البحث وسوابقه

لم يتناول أی بحث حتی الآن، وبصورةٍ مستقلةٍ، العناصر اللغوية فی شعر أمين بور علی الطريقة الأسلوبية، وهذا ما يجعل من البحث فی أشعار هذا الشاعر الكبير أمراً ضرورياً ومهمّاً.

إنّ ما يميز هذه المقالة عن غيرها من الكتابات، هو اهتمامها بكافة الظواهر اللغوية لأمين بور فی كل أشعاره، وتقديمها لاحصاءات كلّ خصيصة من الخصائص اللغوية فی المجموعة الشعرية الكاملة لأمين بور، إذ لم ينتبه غالبية الكتّاب لبعض الخصائص اللغويّة عنده، فعلی سبيل المثال تناول "محمود فتوحی" فی مقالة له بعنوان "ثلاثة أصوات، ثلاثة ألون، ثلاثة أساليب فی شعر قيصر أمين بور" بعضاً من الخواصّ اللغوية لأمين بور علی مستوی الألفاظ والنحو. وفضلاً عن هذا نلحظ اهتماماً بالألفاظ والتراكيب والبنية النحويّة فی أكثر الكتابات، وبناءً علی ما أوضحناه، وبناءً علی مكانة أمين بور بين الشعراء المعاصرين تهدف هذه المقالة لإبراز أسلوبه الشعری بقراءة لغته الشعريّة.

منهج البحث ومعطياته

يعتمد هذا البحث المنهج التحليلی التوصيفی، حيث يتمّ تحليل ودراسة نماذج كلّ خصيصة من الخصائص اللغويّة للشاعر بعد استخراجها، كما قدّمنا إحصاءات لكلّ منها بالرجوع للمجموعة الشعريّة الكاملة لأمين بور، أمّا المعطيات التی تمّ استخدامها

فى البحث فهى أيضاً "المجموعة الشعرية الكاملة لأمين بور" والتى تضمّ سبعة أعمال شعرية وهى بالترتيب: دستور زبان عشق (قانون لغة العشق)، گلها همه آفتابگردانند (الورود كلّها عبّاد الشمس)، آينه‌هاى ناگهان (مرايا المفاجأة)، تنفس صبح (تنفّس الصباح)، مثل چشمه مثل رود (كالنبع كالنهر)، به قول پرستو (كما قال السنونو)، ومنظومه ظهر روز دهم (شعر ظهر اليوم العاشر).

معالجة الموضوع

كما سبق وأشرنا فى الملخّص فإنّ سهولة التعبير والحداثة والتجديد فى الألفاظ والتراكيب وتناسب الألفاظ (مراعاة النظير) وبروز بعض الألفاظ والتلاعب بالكلمات والمعانى واستعمال الرمز والبنية النثرية للجمل من أهمّ الخصائص اللغويّة لأمين بور، والتى قدّمت فى هذه المقالة على أنّها العوامل البنّاءة لأسلوب قيصر الخاص، والآن ستتمّ دراسة وتحليل كلّ من هذه الخصائص بشكل مستقلّ ليتّضح لنا طريقة الشاعر فى توظيف كلّ منها:

سهولة التعبير والحداثة

ربّما كانت سهولة التعبير أبرز الخصائص اللغويّة لأمين بور، فهو لا يسعى أبداً للتعقيد فى أشعاره، وكأنّه أراد باختياره للغة البسيطة أن يحقّق أمنية "نيما يوشيج"، أى أن يجعل لغة الشعر قريبةً من لغة التخاطب العاميّة، فقد اعتقد نيما بأنّ على الشعر أن يقترب من الحالة الطبيعية للتعبير. يقول أمين بور: «از من گذشت/ اما دلم با لهجه ى محلى خود حرف ميزند/ با لهجه ى محلى مردم/ با لهجه ى فصيح گل وگندم»"فات الأوان/ولكن قلبي يتحدّث بلهجته المحلّية/ بلهجة الناس المحلّية/ باللهجة الفصيحة للورد والقمح". (أمين بور، ١٣٩١ش: ٣٢٣)

إنّ استخدام قيصر للألفاظ والتراكيب العاميّة واليوميّة هو أهمّ أدواته لصنع هذا التعبير البسيط، إذ يضع هذه الألفاظ والتراكيب فى بنية الكلام بحيث لا يحس القارئ بأى تصنعٍ أو تكلّف، وبدون أن تتضرّر بلاغة اللغة. ومن النماذج الشعريّة التى استخدم

فيها الألفاظ المتداولة يوميّاً قوله:

- «پس کجاست؟/چند بار/ خرت و پرت‌های کیف باد کرده را/زیر و رو کنم:/.../ کارت‌های دعوت عروسی و عزا/ قبضهای آب و برق و غیره و کذا/ برگه ی حقوق و بیمه و جریمه و مساعده/ رونوشت بخشنامه‌های طبق قاعده/.../ پس کجاست؟ / چند بار / جیبهای پاره پوره را/ پشت و رو کنم: / چند تا بلیت تا شده/ چند اسکناس کهنه و مچاله/ چند سکه سیاه/ صورت خرید خوار وبار/ صورت خرید جنسهای خانگی.../ پس کجاست؟/ یادداشتهای درد جاودانگی؟» (نفسه: ١٤٣)

"أين هو؟/ كم مرّة/ كراكيب الحقيبة المنتفخة/ أقلبها/ .../ بطاقات دعوات الزفاف والعزاء/ ايصالات الماء والكهرباء وغيرها/ أوراق الراتب والتأمين والغرامة والمعونة/ نسخة القرارات المطابقة للقواعد/.../ أين هو؟/ كم مرّة/ الجيوب الممزّقة/ أقلبها/ بضع بطاقات مطويّة/ بضع أوراق نقديّة قديمة ومجعلكة/ بضع نقود معدنيّة مسودة/ فواتير النثريّات/ فواتير السلع المنزليّة/أين هو؟/ دفتر مذكّرات الألم الخالد؟". (نفسه: ١٤٣)

نماذج أخرى عن هذه الألفاظ:[١]

"قطار"، القطار، "نرده‌های ایستگاه"، سياج المحطة (٧) "راهرو"، الممرّ، "مدرسه"، المدرسة (٨) "نخ سیگار"، سيجارة(١٣) "حیاط خانه"، ساحة البيت، "چرخ خیاطی"، دولاب الخياطة، "سوزن"، الإبرة، "چای"، الشاى(١٥) "بادبادک"، الطائرة الورقية، "نخ"، الخيط (١٨) "مشق"، تمرين (٢٠) "جشن تولد"، حفلة عيد الميلاد، "مجلس ختم"، مجلس ختم العزاء (٢١) "فروردین"، فروردين٢(٣٩) "صف نان"، صف الخبز (١٠٠) "یک استکان چای"،كأس شاى (١٠٨) "قندان واستکان‌ها"،سكرية وكاسات شاى (١١٢) "کفشهای کتانی"، أحذية رياضية(١١٧)"سه شنبه"، الثلاثاء (١١٦) "صندوق‌های پستی"، صناديق البريد (٢٣٦) "جوراب‌هایم"، جواربى، "اتو"، مكواة (٢٥٤) "دانشگاه"، الجامعة (٢٧٢) "زرد مقوایی"، كرتون مقوّى أصفر (٣٢٢) "نان ماشینی"، خبز آلى (٣٧٠) "مشق"، تمرين، "پاک کن"، ممحاة (٤٩٢) "ماشینهای سیمی"، السيارات السلكية (٥٥١).

---

١. كل الأعداد الموجودة بين قوسين فى هذا البحث تعود للمجموعة الشعرية الكاملة لقيصر أمين بور.

٢. فروردين الشهر الأوّل فى السنة الفارسية.

وإلى جانب استخدامه لمفردات الحياة اليومية، نجد توجداً كبيراً للألفاظ العاميّة فى شعر قيصر. والشعر التالى هو نموذج من استعمال الألفاظ العاميّة فى شعره:

-«به جور كردن سه چار بيت سوزناک زوركى!» (نفسه: ١٣٢) أى: "كتأليف ثلاثة أربعة أبيات مُحْرِقة".

ومن الأمثلة الأخرى قوله:

گيرم به فــال نيک بگــيرم بهار را   چشــم و دلى براى تماشا و فال كو؟

(نفسه: ١٩٩)

- "لنفرض أن الربيع بشارة الخير/ ولكن أين القلب والعيون التى تتفاءل به؟".

ومن الألفاظ العاميّة المستعملة فى أشعار قيصر أيضاً:

"ميخفت"، كان ينام (١٦) "كو"، أين (١٩) "بتر"، أسوء (٢٣) "فوت وفن"، التفنن (٤٢) "واكنى"، لتفتح (١٠١) "مباد"، لا سمح الله (١٣٤) "قاروقار"، نعيق (١٤١) "واكردن"، فتح (١٤٢) "خرت وپرت"، الأمتعة التافهة (١٤٣) "عيســى وار"، العيسوى(١٥٣) "بارى"، نعم (١٥٥) "كو"، أين (١٥٩) "دمادم"، متوالى (١٦٧) "داغياد"، الذكريات المؤلمة (١٧٢) "زان"، مِــن هــذا (١٧٥) "مكن"، لا تفعــل (١٧٦) "اين حوالى"، هــذه الأنحاء (١٨٨) "تفتيــده"، مقلية (١٩٥) "ها!"، نعم (٢٠٢) "بيا و ببين"، تعال وأنظر (٢١٠) "خفته"، نائم (٢١٧) "صد سال سياه"، مئة سنة سوداء (٢٢١) "ولوله"، ولولة (٢٢٧) "بى چشمداشت"، لا ينتظر مقابلاً (٢٣٨) "آه"، آه (٢٤٧) "صد سال آزگار"، مئة عام طويلة (٢٤٩).

وتعــدّ الاصطلاحات والجمــل العاميّة من أدوات قيصر فى بناء لغته الشــعريّة. لأن «اســتعارة مفاهيم الثقافة العاميّة والسوابق الأدبيّة وتوظيفها الفنى، هى إحدى الدعائم الخصبة للشــعراء المعاصرين فى أشــعارهم.» (هراتيان، ١٣٨٦ش: ٦٨) ويمكن تقســيم التراكيب فى شــعر قيصر إلى تراكيب كنائية (الأمثال) وغير كنائية. فيما يلى نشــير إلى نماذج عن التراكيب الكنائية:

-«انگار/ايــن روزگار چشــم ندارد من وتو را/ يک روز/ خوشــحال وبى ملال ببيند.» (أمين بور، ١٣٩١ش: ١٣)

- "كأن/ هذا الزمان ليس له عين/ يوماً / أن يراني ويراك سعيدين".

-«از خواب چهل ساله ی خود پا شده ام/گم بوده ام و دوباره پیدا شده ام.» (نفسه: ۸۵)

-"نهضت من نوم أربعين سنة/ كنت ضائعاً ووجدت مجدداً ".

ومن النماذج الأخرى لهذه التراكيب:

"خود را زدم به مردن"،تظاهرت بالموت (١٤)"چشم هيچ چشم به راهی را روشن نمی‌كند"، لا تقرّ عين أي منتظر(٢٣)"تيغ تيز را در كفِ مستی نمی‌بايست داد"، لا يجب أن تعطى يداً مخمورة شفرة حادة (٣٤) "گفتند: بايد سوخت، گفتند: بايد ساخت"، قالوا: يجب أن تحترق، قالوا: يجب أن تبنى، كناية عن اعتياد المشاكل والصعوبات (١١٠) "سنگ تمام بگذاری"،ضع كل وزنك في الموضوع (١٣٥) "يک چشم بر هم زدن"، طرفة عين (١٤٢) "در خواب هم خواب آن را نديدند"،لم يروه حتى في أحلامهم (١٥٤) "به هفت آسمان تو / يک ذره بر می‌خورَد؟"، رغم عظمتك تتأذّى بسهولة (١٦٢) "بايد هوای پنجره را داشت"، لابدّ من الاهتمام بالنافذة كناية عن النور والحرية (٢٨٣) "پشت گوش بيندازم"، ألقي وراء ظهري (٢٨٥) "روزة سكوت گرفتند"، صاموا عن الكلام (٢٩٥) "تار عنكبوت گرفتند"، غطّاه شبّاك العنكبوت، كناية عن المكان المهجور (٢٩٥) "دست بر دلم مگذاريد"، لا تضع يدك على جرحي (٣١٦) "به باد داد"، ذهب مع الريح (٣٢٥) "چشم به ره، گوش به زنگ"، عين على الطريق، أذن تنتظر الجرس كناية عن الانتظار (٣٤٠) "با سر به سوی وادی خون رفتی"، ذهبت متسرّعاً إلى وادي الدماء (٣٦٩) "دوباره شكفته است گل از گلم"، تبرعم الزهر كناية عن الفرح(٥٠٧) "يک چشم بستن"، إغضاء النظر (٥٥١).

كما كثر استخدام التراكيب غير الكنائية في أشعاره ومن ذلك:

- «من سرم نمی‌شود/ ولی.../ راستی / دلم/ كه ميشود!.» (نفسه: ٩٩)

- "عقلي لا يتقبل هذا/ لكن.../ قلبي/ يتقبل".

- «از رفتنت دهان همه باز... / انگار گفته بودند:/ پرواز!/ پرواز!.» (نفسه: ٢٨)

- "أفواه الجميع فاغرةٌ من رحيلك.../ كأنّهم يقولون:/ طيران!/ طيران!".

- "ويكون أن تجرحَ الأمُ الثكلى / حنجرتها بسبب النوح على ولدها".

وهنا "رود" تعنى الولد فى بعض مناطق الجنوب، حيث تقول الأمّهات عند موت أبنائهن "رود، رود".

ومن الأمثلة الأخرى على هذا النوع من الألفاظ والتراكيب قوله: "زلفونت"، أى خصلة شعر، "روزگارمو"، حياتنا (٦٨) "مو خوندم"، أقرأ (٦٩) "رودارود"، الابن (٤٤١) "كاكا على"، الأخ على، "عامو رضا"، العم رضا(٥٥٣).

التجديد فى الألفاظ والتراكيب

يعدّ استحداث الكلمات الجديدة، وابتكار التراكيب البديعة من أبرز مميّزات لغة الشعر المعاصر، إذ تمتلأ قصائد الشعراء المعاصرين، ولاسيما القصائد النيمائيّة[١] وشعر النثر بهذه الألفاظ والتراكيب المستحدثة والموسقة. وتبدو أهمّيّة هذا الأمر فى أنّ الشعر بشكل عامّ قد يدور حول محور هذا الكشف أو الكلمة الجديدة المستحدثة أو على الأقلّ قد تكون هذه الكلمة هى ما يجذب عين القارئ، ويطرب أذنيه عند القراءة. وهذا ما ينطبق على شعر أمين بور، حيث يعد هذا النوع من التجديد من أهمّ الخصائص اللغويّة عنده، إذ «يعدّ النضج المترافق بالتقنيّات الأدبيّة الخاصّة ملحوظاً فى كلّ المجموعة الشعريّة لأمين بور، حيث نجد تراكيب الألفاظ الموسقة والجميلة بدلالات متعدّدة سامية تحتاج ساعات من البحث والدراسة.» (صالحى ونوبخت، ١٣٩١ش: ٩١) وهذا التجديد فى شعر أمين بور يتولّد من طريقتين، فهو حيناً يعمد إلى خلق الألفاظ والتراكيب وفق قواعد اللغة، وأحياناً يقوم بصنع الألفاظ والتراكيب منحرفاً عن قواعد اللغة (الانزياح)[٢]، ونوضح هنا بشكل مستقلّ كلاًّ من الطريقتين:

الطريقة الأولى أى الكلمات المبتكرة فى إطار قواعد اللغة وتكثر فى أشعار أمين بور، حيث يقوم الشاعر فى هذه الطريقة بتركيب كلمتين موجودتين أصلاً، ليصنع كلمة جديدة، وبذلك يثرى اللغة لأنّ هذه الكلمة تتسرّب تدريجيّاً إلى اللغة، وتكون قيمتها الأدبيّة

١. شعر نيمايى: نوع من الشعر الفارسى الحديث.

٢. الانزياح يعنى الانحراف عن قواعد اللغة المعروفة، وعدم موافقة الكلام للغة المألوفة. (سنكرى، ١٣٨٣ش: ٤٢)

لصالح اللغة فى المحصلة، وفيما يلى نماذج لهذه الألفاظ المركّبة:

- «اى شكوه بيكران اندوه من / آسمان دریای جنگل کوه من!» (أمين پور،١٣٩١ش: ٤٣)

- "يا حزنى العظيم اللامتناهى / بسعة سمائى البحرية وغابتى الجبلية".

- «گریز از میانمایگی / آرزویی بزرگ است؟» (نفسه: ٢٦)

- "الفرار من الوسط / أمنية عظيمة؟".

شـــهر شـــب با داغیاد تو چراغان شد ولی حالیا در سوگ چشمت حال آبادی خراب

(نفسه: ١٧٢)

- "مدينـــة الليل أشـــرقت بنيران ذكراک ولكن / الآن خـــرب العمران من المأتم فى عينيک".

اى خوابخنده‌هـــاى تـــو گهواره دلم بى تاب مى‌شود دلم از موج تاب تو

(نفسه: ٢٠٦)

- "أيتها الأحلام الضاحكة فى مهد قلبى / يضطرب قلبى من أمواجک المضطربة".

ومن الأمثلة الأخرى:

"انگشـــتهاى هيس"، أصابع الهس (٩) "مســـلخ تقدير"، مســـلخ القدر (٢٢) "شادى شمشـــاد"، سعادة الشمشـــاد (٣١) "هُرم نفســـهايم"، حرارة أنفاســـى (٤١) "آسماندريا"، الســـماء البحرية، "جنگلكوه"، الغابة الجبلية (٤٣) "بادِ دوندگى"، ريح الركض، "غزالِ رمندگى"، غزال الشـــرود (٤٦) "موســـاى تكلم"، موســـى التكلم (٥٦) "رقص بسمل"، الرقص المولوى (٥٩) "رســـم اخوانيه"، الطقوس الصوفية (٦٥) "صندوقچه راز خدا"، صندوق الســـر الإلهى (٦٦) "التهاب آفتاب"، التهاب الشـــمس، "گدازه‌هاى درد"، حمم الألم (٨٠) "ذوالفقار آبدار"، ذو الفقار الغض (٨١) "آهنگ ترِ ترانه‌ها"، الأغانى الأكثر موسيقى (٨٢) "رقص ســـراب"، رقص السراب (٨٤) "روزگار دل"، زمان القلب (٩٤) "نسيم نازک اسفند"،نسيم اسفند[1] اللطيف، "حوله ى نمدار ونرم بامدادان"،منشفة الفجر الرطبة الناعمة (١٠٠) "خلسه وار خلوت"، الخلوة المختلسة(١٠٧) "بالهاى سراسيمه"،

١. اسفند: الشهر الثانى عشر فى السنة الفارسية.

الأجنحة المضطربة (١١٧) "عصای اســتوايی"، العصا الاستوائية، "دهانِ درة سقوط"، فم وادی الســقوط (١٢٢) "ردپای دقايق"، تعقّب الدقائق (١٣٠) "ای همه هرگز"، "ای همه هيچ"، يا كلَّ أبداً، ويا كلَّ لا شــیء (١٣٥) "ثانيه‌های گريز"، ثوانی الفرار (١٣٦) "ترســخورده"، خائف (١٣٨) "يادداشــتهای درد جاودانگی"، مذكّرات الوجع الخالدة (١٤٤) "چشمواره‌های تنگ"، كالعيون الضيقة (١٤٥).

أمــا الطريقة الثانية لأمين بور فهی التجديد عبر كســر قواعد الكلمات، حيث يعمد الشاعر بهذه الطريقة إلى انتهاک قواعد اللغة وتجديدها، «وهذا الخروج عن القواعد- إذا تمّ بشكل واعٍ جمالی ومنظّم- يؤدی لازدهار الشعر وسموه واستمراره، فضلاً عن أنّه يســاعد فی إثراء اللغة أيضاً. وبعبارة أخرى هناک نوع من التبادل بين اللغة والأدب... وبالطبــع فليــس كل الخارجين عن القواعد منظّمــين فی خروجهم، فهذا الذی لا يعرف اللغة جيداً، ولا يملک فهماً دقيقاً لخفايا اللغة وطاقاتها وتطوّراتها وبنائها، فلا يمكن إلا أن يكون مخرّباً ومضعفاً للغة.» (سنكری، ١٣٨٣ش: ٤٢) وأمين بور تمكّن بمعرفته الكاملة لطاقات اللغة الفارســيّة من خلق ألفاظ جميلة نرى نموذجاً منها فی أنشــودة "خاطرات خيس" أی " الذكريات المبلّلة" يقول:

- «صــدای تــو مرا دوباره برد / به كوچه‌های تنگ پــا برهنگی / به عصمت گناه كودكانگــی /... به لحظــه نگاه ناگهانگی / ... به بوی لحظه‌های بــی بهانگی /... به موج انتهای بی كرانگی /... آه بی ترانگی.» (أمين بور، ١٣٩١ش: ١٣٧-١٣٩)

-"أخــذنی صوتک مرةً أخــرى / إلى الأزقّة الضيّقة، بقدمــی الحافيتين / إلى براءة ذنــوب الطفولة /... إلى لحظة النظــرة المباغتة / ... إلى رائحــة اللحظات /... إلى موج النهاية اللامتناهی /... آه بدون غناء."

حيث قام الشــاعر فی هذه الأنشــودة بابداع قاعدة جديدة فی توليد الكلمات. ومن النماذج الأخرى قصيدته الغزلية "قدر اندوه" أی قدر الحزن:

هــر چه شــد انبوه تر گيســوی تو   می‌شــود انــدوه تــر انــدوه مــن!

(نفسه: ٤٣)

-"كلما صارتْ ضفائرک أكثر كثافةً/ كلما زاد حزنى أكثر".

ويعد هنا استعمال الصفة "انبوه" أى الركام أو الكثيف و"اندوه" أى حزن مع اللاحقة "تر"، خروجاً على القاعدة (انزياح).

ومن الأمثلة الأخرى:

"من‌ها"، الأنوات، جمع أنا(٣٥) "بى چراتر"، بدون لماذا (٣٩) "خروار"، حِمل(١٥٣) "از اگر"، مِن إذا (١٦٣) "پسينگاه"، المكان التالى (١٦٧) "انتظارى ام"،أنا المنتظر، "كارى ام"، عملى، "بيارى ام"، تحضرنى (١٧٤) "بهارها"، الربيعات (١٨٩) "آفتابا"، يا شمس (١٩١) "تابيدنى"، إشراقية، "باليدنى"، افتخارية، "شب تر"، أكثر ليلية، "ناديدنى"، اللامرئية، "پيچيدنى"، التعقيدى (٢٠٨) "سنگ تر"، أكثر تحجراً، "انبوه تر"، أكثر كثافة (٢١٤) "بايسته اى"، ملزومى، "خواستنى تر"، أكثر مرغوبية (٢١٧) "ابدم"، أبديتى (٢٢٩) "نهفتنى"، المُغَيب (٢٤١) "قصابكان"، تصغير الجزارين (٢٥٠) "ديگرتر"، أكثر غيرية (٢٥٨) "دوست تر"، أكثر حبّاً (٢٦٠) "اسفندها"، الاسفندات (٢٨٧) "ناپاره"، اللاممزق (٣١٦) "استادنى"، وقوف(٣٥٩) "خامشانه"، بصمت (٣٨٥) "استاده اند"، وقفوا (٣٨٨) "بى خويشى"، وحيد (٤١٠) "بنهفتن"، مخفى (٤٣١) "مينشويم"، لا نصبحُ (٤٤٧).

تناسب الألفاظ (مراعاة النظير)

يعرف التناسب بين الألفاظ بأسماء أخرى هى "مراعاة النظير"، "التوافق"، "التآلف" وهو «أن يُؤتى بالكلمات المتماثلة والمتناسبة، وأن يجمع بين الأشياء المتوافقة فى الشعر والنثر.» (داد، ١٣٨٠ش: ٢٦٨) وتعدّ هذه الأداة نظراً لأهمّيّتها من الضروريّات الأساسيّة للكلام الأدبى. فبواسطة هذه الصنعة يمكن ايجاد الارتباط والتآلف بين الكلمات المستعملة فى الكلام الأدبى، لتصبح الكلمات أجزاءً من كلٍّ موحد. (شميا، ١٣٨٣ش: ١٠٧) وهذه الأداة هى من أكثر الأدوات الأدبيّة استخداماً عند أمين بور، بحيث يمكن أن نلحظ نماذجاً عن هذه الأداة فى كلّ مكان فى مجموعته الشعريّة، يتميّز أسلوب أمين بور فى هذا الأمر باستخدام اصطلاحات وألفاظ العلوم المختلفة والموافقة بينها للتعبير

عن أفكاره وعواطفه، كما يسعى للمحافظة على هذا التناسب على المستوى الأفقی والعمودی لشعره. غزلية "مساحت رنج" أی "مساحة الوجع" هی إحدى الأمثلة على استخدام الاصطلاحات والألفاظ المتعلقة بالرياضيّات والحساب:

شعاع درد مرا ضرب در عذاب كنيد　　مگر مساحت رنج مرا حساب كنيد
محيط تنگ دلم را شكسته رسم كنيد　　خطوط منحنی خنده را خراب كنيد

(أمين بور، ۱۳۹۱ش: ۳۹٤)

-"اضربی نصف قطر ألمی بالعذاب/ لتحصلی على مساحة وجعی".
-"ارسمی محيط قلبی الضيّق المكسور/ خربی خطوط منحنی الضحكة".

ومن هذا غزلية "جغرافيای ويرانی" أی "جغرافيا الخراب" ونشهد فيها حضوراً ملحوظاً لاصطلاحات وألفاظ الجغرافيا يقول:

دلم قلمرو جغرافيای ويرانی است　　هوای ناحيه ما هميشه بارانی است
دلم ميان دو دريای سرخ مانده سياه　　هميشه برزخ دل تنگه‌ی پريشانی است
مهار عقده ی آتشفشان خاموشم　　گدازه‌های دلم دردهای پنهانی است

(نفسه: ۳۹۳)

- "قلبی حدودٌ جغرافيةٌ مهدّمة/ مناخُ إقليمی ماطرٌ دائماً".
- "قلبی ظلّ أسود بين بحرين أحمرين/ ومضيق قلبی البرزخی مضطرب".
- "أسيطر على عقدة بركانی الخامد/ فحممُ قلبی هی آلامی الخفيّة".

أمَّا غزلية "اخوانيه" فتمثل نموذجاً لاستخدام الألفاظ الفلسفيّة والمنطقيّة. يقول الشاعر:

مگر موج دريا ز دريا جداست　　چرا بر يكی حكم كثرت كنيم؟
پراكندگی حاصل كثرت است　　بياييد تمرين وحدت كنيم
وجود تو چون عين ماهيت است　　چرا باز بحث اصالت كنيم؟
اگر عشق خود علت اصلی است　　چرا بحث معلول و علت كنيم؟

(نفسه: ٦٤)

- "أينفصل موج البحر عن البحر / لما نعمم على الواحد".
- "التبعثر ناتج عن الكثرة / فتعالوا نتمرن على الوحدة".
- "وجودک هو الحقيقة نفسها / فلماذا البحث عن الأصل".
- "وإذا كان العشق هو العلّة الأصليّة / فلماذا البحث فى العلّة والمعلول".

ومن النماذج الأخرى على التناسب فى الألفاظ:

الاصطلاحات المتعلّقة بالكتب والمكتبات (٨) الاصطلاحات المتعلّقة بالبحر (٣٤) الاصطلاحات المتعلّقة بالماء والهواء (٤٨) الاصطلاحات المرتبطة بالبحر (٦٠) الاصطلاحات المتعلّقة بالغابة (٦١) الاصطلاحات المرتبطة بالصلاة (٦٣) الاصطلاحات المرتبطة بالزمان (٧١) الاصطلاحات المرتبطة بالينابيع والشلالات (٨٠) الاصطلاحات المتعلّقة بالطبيعة (١٣١) الاصطلاحات المتعلّقة بالورد والحدائق (١٨٥) الاصطلاحات المتعلّقة بالربيع (١٨٩) الاصطلاحات المتعلّقة بالجبال والصخور (٢١٤) الاصطلاحات المتعلّقة بالدفتر والكتاب (٢٨١) الاصطلاحات المتعلّقة بالسماء (٣٤٧) الاصطلاحات المتعلّقة بالزهر والشجر (٣٥٩) الاصطلاحات المتعلّقة بالزراعة (٤١٠).

بروز بعض الألفاظ

من الأمور اللافتة فى أشعار أمين بور بروز بعض الألفاظ بسبب غزارتها الملحوظة، وهو ما يمكن تحليله وتبريره من الناحية الأسلوبية والنفسية. وأهمّ هذه الألفاظ الألفاظ المتعلّقة بـ "الحرب والدفاع المقدس" و"مظاهر الطبيعة" و"مظاهر الطفولة".

الألفاظ المرتبطة بالحرب والدفاع المقدس

أمين بور من أوائل شعراء الثورة الإسلامية الذين حضروا فى ساحة الدفاع المقدس بعد شروع الحرب المفروضة على إيران، وعمل خلال وجوده فى جبهات القتال على رفع معنويات المقاتلين من خلال أشعاره، هذه الأشعار التى كان لها أثرٌ كبيرٌ على المقاتلين، وكانت حافزاً لدخول الشعراء الآخرين فى هذا المجال، واستطاع أمين بور بثباته والتزامه بهذا المجال حتّى نهاية حياته أن يطرح نفسه كأحد أبرز شعراء الدفاع

المقدس. (صرفي وهاشمي، ١٣٩٠ش: ٣٢٤) هذا الالتزام المترافق بالتعبير الفنّي دفع البعض لتسميته بـ"ملک شعراء الثورة والحرب" (محقق، ١٣٧٨: ٥٦) و"قائد شعر الثورة". (علي زادة وباقي نجاد: ١٣٩١ش: ١٧٩) ولذلک فمن الجليّ أن الكلمات المتعلّقة بـ" الحرب والدفاع المقدس" لابدّ و أن تحوز مكانة بارزة في أشعاره.

وبقراءة المجموعة الكاملة لأشعار أمين بور والتي تضمّ سبعة مجموعات شعرية تبيّن أنّه باستثناء مجموعة " منظومه ی ظهر روز دهم"، شعر ظهر اليوم العاشر تناول أمين بور موضوع الدفاع المقدس مباشرةً في مجموعة "دستور زبان عشق"، قانون لغة الشعر، في (٦) أشعار و "گلها همه آفتابگردانند"، الورود كلّها عبّاد شمس (٦) و"آينه‌هاى ناگهان"، مرايا المفاجأة (١٤) و"تنفس صبح"، تنفّس الصباح (٣٤) و"مثل چشمه، مثل رود"، كالنبع كالنهر (٤) و"به قول پرستو"، كما قال السنونو (١) أشعار. وفضلاً عن هذه الأشعار، فقد تناول أمين بور موضوع الدفاع المقدس بصورة غير مباشرة في ثنايا الكثير من أشعاره.

الأناشيد الآتية هي نماذج تُظهر استخدام أمين بور للكلمات المتعلّقة بالحرب والدفاع المقدس في شعره يقول:

- «وقتی كه لحظه، لحظه ی رفتن بود/ آن سبز، با سخاوت خورشید/ بخشید هرچه داشت/ جز آن لباس سبز/ و نقش آن كلام الهی را/ رهتوشه ی شهید همین بس:/ یک جامه، یک كلام/ تصویری از امام...» (نفسه: ٣٨١)

-"عندما كانت اللحظة لحظة الرحيل/ هذا الأخضر بكل كرم الشمس/ أعطى كلَّ ما لديه/ باستثناء هذه الثياب الخضراء/ و دور ذلک الكلام الإلهي/ إذن هاهو زاد الشهيد:/ ثيابٌ، كلام / صورةٌ للإمام..".

- «در شهر ما/ دیوارها دوباره پر از عكس لاله‌هاست/ اینجا/ وضعیت خطر گذرا نیست/ آژیر قرمز است كه می‌نالد...» (نفسه: ٣٨٣)

- "في مدينتنا/ امتلأت الجدران مرة أخرى بصور الزنبق/ هنا/ حالة الخطر ليست عابرة/ صفّارات الإنذار الحمراء تئن...".

پس پدر کی ز جبهه می‌آید؟ — باز کودک زمادرش پرسید
گفت مادر به کودکش که بهار، — غنچه‌ها و شکوفه‌ها که رسید

(نفسه: ٤٧٦)

- "سأل الطفل أمّه مرّة ثانية: متى يعود أبي من الجبهة".
- "قالت الأمّ لطفلها: يعود عندما يحلُّ الربيع والبراعم والأزهار".

ومن الأمثلة الأخرى:

الشهيد، الفتح، العدو، الهزيمة (١٦) الشهيد، التراب، الدم، النصر، الحرب (١٧) نبات الحوذان (٦٣) العشّاق، الدم، التفريق(١٢٩) شهدائک (٢٦٤) وادی الدم (٣٦٩)الشهادة، الشهداء (٣٧٧) الهجوم، المقاومة (٣٧٨) الأخضر الأحمر (٣٨٠) الحرب، السلاح، بندقيّة (٣٨٢) الصاروخ، الخراب، الملطّخ بالدم، الزنبق (٣٨٣) الانفجار، الدموی (٣٨٧) الإمام، الاستقامة، الإيثار، الثورة (٣٨٨) الموت الأحمر، خزامی (٣٩٥) الحماسة، الدم (٤٠٢) الساعة الحمراء، الموت المفاجئ (٤٠٣) نباتات الحوذان، الحمامة، الدم (٤٠٦) النار، الدخان، الخرائب، قصة الحرب (٤٤١) الإمام، الدم، الشهيد، الزنبق (٤٥٥) الشهداء (٤٥٦) الجبهة (٤٧٦) الفهميدون، (الشهيد فهميده) (٤٨٤).

الكلمات المتعلّقة بمظاهر الطبيعة

تحتل الطبيعة حيّزاً كبيراً فی قصائد أمين بور، وهذا ما أعطى لأشعاره نكهة خاصّة، وجعلها أكثر وضوحاً للقارئ، ويعدّ اهتمامه بالطبيعة وعناصرها سمة أسلوبيّة يمكن دراستها فی عدة أقسام وهی:

الكلمات المتعلّقة بالليل والنهار

تعدّ الكلمات المتعلّقة بالليل والنهار من أكثر الكلمات البارزة تردّداً فی أشعار قيصر وتضمّ الفئات التالية:

النهار وظواهره: النهار(٨٤ مرّة)، الشمس و الشعاع (١٠٠مرّة)، الصباح (٢٨مرّة)، الظهر(مرّتين)، الغروب (٣ مرّات) طلوع الشمس (٦مرّات).

الليل و ظواهره: الليل(١١١ مرّة)، القمر (٣٣مرّة)، النجوم (٢٩ مرّة). وبذلك تكون كلمة الليل أكثر الكلمات تردّداً فى أشعاره حيث تكرّرت (١١١ مرة).

فيما يلى الصفحات المتعلّقة باستخدام هذه الكلمات فى المجموعة الشعرية لأمين بور:

(١٠)، (١١)، (٤٠)، (٤١)، (٤٣)، (٤٤)، (٤٧)، (٤٨)، (٤٩)، (٥٠)، (٥٢)، (٥٦)، (٥٧)، (٦١)، (٦٨)، (٦٩)، (٧٠)، (٧١)، (٧٨)، (٧٩)، (٨٠)، (٨١)، (٨٥)، (٩٠)، (٩٤)، (١٠٠)، (١١٦)، (١١٧)، (١٢١)، (١٢٢)، (١٢٤)، (١٢٥)، (١٢٦)، (١٣٠)، (١٣١)، (١٣٧)، (١٤٠)، (١٤٥)، (١٤٦)، (١٧١)، (١٧٢)، (١٧٨)، (١٧٩)، (١٨٠)، (١٨٧)، (١٩٠)، (١٩٤)، (١٩٦)، (٢٠٣)، (٢٠٥)،(٢٠٦)، (٢٠٧)، (٢٠٨)، (٢١٥)، (٢١٧)، (٢١٨)، (٢١٩)، (٢٢٢)، (٢٢٦)، (٢٣٥).

القصيدة التالية هى نموذج لاستخدام قيصر لهذه الألفاظ:

- «... اينجا/ ديوار هم/ ديگر پناه پشت كسى نيست/ كاين گور ديگرى است كه استاده است/ در انتظار شب/ ديگر ستارگان را/ حتى/ هيچ اعتماد نيست/ شايد ستاره‌ها/ شبگردهاى دشمن ما باشند/ اينجا/ حتى/ از انفجار ماه تعجب نميكنند/ اينجا/ تنها ستارگان/ از برج‌هاى فاصله ميبينند... .» (نفسه: ٣٨٤)

- "...هنا / الجدار أيضاً/ ليس ملاذاً لأحد بعد الآن/ كأنّ قبراً آخراً واقفاً/ ينتظر الليل/ حتّى النجوم/ لا يوثق بها/ ربما كانت النجمات/ أغوال عدوّنا/ هنا/ لا يتعجّبون حتّى من انفجار القمر/ هنا/ فقط النجوم/ يرون المسافات من الأبراج...".

الكلمات المرتبطة بالفصول

فيما يتعلّق بالفصول فقد تكرّرت كلمة الربيع (٣٧ مرّة) والخريف (٩ مرّات) والشتاء (مرّة) والرعد (٥ مرّات) والبرق (مرّتين) والمطر(٤٢ مرّة) والثلج (٤ مرّات) والبَرَد (مرّتين) وكلمة فصل نفسها تكرّرتْ (٢٥ مرّة)، وبذلك تكون الكلمات المرتبطة بالربيع والمطر هى أكثر الكلمات تردّداً فى أشعار أمين بور مقارنةً مع الكلمات الأخرى.

فيما يلى أرقام الصفحات المتعلّقة بهذه الكلمات فى المجموعة الشعريّة لأمين بور:

(٤٨)، (٥١)، (٧١)، (٧٦)، (٨٦)، (٨٧)، (٨٨)، (٩٠)، (١٠١)، (١٠٥)، (١٢١)، (١٢٦)، (١٣١)، (١٣٦)، (١٣٧)، (١٧٣)، (١٨٠)، (١٩٢)، (١٩٧)، (٢٠٣)، (٢٢٢)، (٢٢٥)، (٢٦٧)، (٢٧٤)، (٣٠٤)، (٣٠٥)، (٣٢٥)، (٣٢٦)، (٣٢٨)، (٣٣١)، (٣٤٨)، (٣٥٠)، (٣٥٩)، (٣٧٤)، (٣٩١)، (٣٩٢)، (٣٩٣)، (٣٩٦)، (٣٩٧)، (٤٠٣)، (٤٠٧)، (٤٠٨)، (٤١١)، (٤١٢)، (٤٢١)، (٤٣٣)، (٤٤٦)، (٤٧٢)، (٤٧٥)، (٤٧٦)، (٤٨٨)، (٤٩٢)، (٥١٠)، (٥١٢)، (٥١٤)، (٥٣٤)، (٥٤٦)، (٥٥٠)، (٥٥٢).

القصيدة التالية هي نموذج لاستخدام هذه الكلمات في شعره:

- «... آن روز، روز چندم اردیبهشت/ يا چند شنبه بود/ نمی‌دانم/ آن روز هر چه بود/ از روزهای آخر پاییز/ یا آخر زمستان/ فرقی نمیکند/ زیرا / ما هر دو در بهار/ - در یک بهار-/ چشم به دنیا گشوده ایم.../ آن فصل/ -فصلی که میتوان متولد شد-/ حتماً بهار باید باشد/ و نام تازه ما، حتما/ دیوانه وار باید باشد... .» (نفسه: ٢٧٤)

-" ذلک اليوم كم يوافق من شهر ارديبهشت/ أى يوم فى الأسبوع/ لا أعلم/ مهما كان هذا اليوم/ من أيّام الخريف الأخيرة/ أو أيّام الشتاء الأخيرة/ لا فرق/ لأنّنا/ نحن الاثنان ولدنا فى ربيعين/ فى ربيع واحد/ هذا الفصل/ الذى يستطيع أن يولد/ لابدّ أنّه الربيع حتماً/ واسمنا النضر حتماً/ لابدّ أن يكون مجنوناً.....".

الكلمات المتعلّقة بعالم النبات

اهتمّ أمين بور اهتماماً خاصًّا بعالم النبات، وبرؤيته الواضحة الواسعة تناول أكثر النباتات فى شعره، ومن ذلك كلمة وردة التى تكرّرت (١١٣مرّة) وكلمة البستان والحديقة التى تكرّرت (٥١ مرة) وكلمة شجرة (١٩ مرة) وهذه الكلمات هى أكثر الكلمات تردّداً فى شعره، ومن الورود تكرّرت وردة الزنبق (١٩ مرة) والورد الجورى (١٣ مرة) وزهرة اللوتس (٤ مرات)، ومن الأشجار نجد حضوراً لشجرة السرو (٧ مرات) وشجرة الصفصاف (٦مرات)، كما اهتمّ قيصر بأقسام النباتات ولاسيّما الأوراق (٣٧ مرة) والفرع أو الجذع (٢٥ مرّة) والأزهار (٢٨)، كما نجد حضوراً واضحاً لنباتات

أخرى هى "العشــب، الخضر، الشوک، الحصى، القمح، الشعير، التفاح، البطيخ، الحبوب وعبّاد الشمس".

فيما يلى أرقام الصفحات التى استخدمت فيها هذه الكلمات بالترتيب:

(٣١)، (٣٥)، (٣٩)، (٤١)، (٤٤)، (٤٨)، (٥٠)، (٥٦)، (٥٩)، (٦١)، (٦)، (٦٥)، (٧٦)، (٧٧)، (٨٠)، (٨١)، (٨٢)، (٨٧)، (١٠٣)، (١٠٥)، (١١٣)، (١١٤)، (١١٩)، (١٢٠)، (١٢١)، (١٣٠)، (١٤١)، (١٤٥)، (١٤٨)، (١٥٧)، (١٦١)، (١٧٤)، (١٧٨)، (١٧٩)، (١٨٢)، (١٨٥)، (١٨٦)، (١٨٩)، (١٩٠)، (١٩١)، (١٩٧)، (١٩٩)، (٢٠٠)، (٢٠١)، (٢٠٢)، (٢٠٧)، (٢١٤)، (٢١٦)، (٢١٨)، (٢١٩)، (٢٢٢)، (٢٣٨)، (٢٤٣)، (٢٦١)، (٢٦٣)، (٢٧٣)، (٢٩٢)، (٣٠٧)، (٣٢٢)، (٣٢٦).

المقطوعة الشعريّة التالية نموذج عن استخدام هذه الكلمات فى أشعاره:

- «... كاسه‌ى شبنم به دست/ لاله مى‌گيرد وضو/ بيدها گرم نماز/ بادها درهاى و هوى/ سرو سر خم مى‌كند/ غنچه لب وا مى‌كند/ در ميان شاخه‌ها/ باد غوغا مى‌كند/ شـاخه‌ها گل مى‌كنند/ لحظه ى سبز دعا/ دستها پل مى‌زنند/ بين دلها و خدا» (نفسه: ٤٦٤)

- "... كأس الندى تمسكه يدُ/ الزنبق للوضوء/ الصفصاف غارقٌ فى الصلاة/ الرياح صاخبة/ والسرو يحنى رأسه/ والزهور تفتر شفاهها/ الريح تعصف/ بين فروع الشجر/ الفروع التى أزهرت/وفى لحظة الدعاء الخضراء/ تمدّ الأيدى جسوراً/ بين القلوب والله".

الكلمات المستمدّة من عالم الحيوان

تحتــلّ الحيوانات مكانة خاصّة فى شـعر أمين بور، ومنها الفراشــة الــتى تمثّل أكثر الكلمــات تردّداً فى أشــعاره حيث وردت (١٧ مرّة) وتــأتى بعدها الحمامة التى وردت (١٥ مرّة)، كمــا نجد ألفاظاً مثل الطير والدجاج وكلّ منها تكرّرت (١١ مرّة) والحصان (٩ مرّات) والكتكوت (٨ مرات) والســنونو (٥ مــرات) والبلبل والعصفور كلّ منها (٤ مرات) والغراب والدود كل واحد منهما (٣ مرّات) والخفّاش والكنارى كلّ منهما تكرّر (مرّتين) والغزال والبومة و اليعسوب كلّ منها اسُتخدم (مرّة واحدة) فى أشعار أمين بور.

فيما يلي أرقام بعض الصفحات المتعلّقة باستخدام قيصر لهذه الكلمات بالترتيب:
(٤٦)، (٦٢)، (٦٧)، (٧٣)، (٨٧)، (١٤١)، (١٦٢)، (١٦٨)، (١٧٧)، (٢٣٦)، (٢٤٩)، (٢٩٣)، (٢٩٥)، (٣٢٩)، (٣٣٦)، (٣٤٠)، (٣٥٤)، (٣٦١)، (٣٦٢)، (٣٩٥)، (٤٠٦)، (٤٠٧)، (٤٠٩)،(٤٢١)، (٤٣٠)، (٤٣٩)، (٤٤٩)، (٤٧١)، (٤٧٣)، (٤٩٤)، (٤٩٨)، (٥٠٣)، (٥٠٨)،(٥٠٩)، (٥١٨)، (٥٢٨)، (٥٢٩)، (٥٣١)، (٥٣٧)، (٥٥٠)، (٥٥١)، (٥٦٠)، (٥٦١)، (٥٦٧).

القصيدة التالية نموذج عن استعمال هذه الألفاظ في شعر أمين بور:

- «آری اگر/ در باز بود و/ باز پرنده/ پس در پرنده است/ و همچنین اگر / در بسته بود و / بسته پرنده/ پس باز در پرنده است/ اما دری که باز نباشد/ دیگر نه در، که دیوار.../ اما پرنده بسته اگر باشد/ دیگر پرنده نیست، که مردار... .» (نفسه: ١٦٨)

- "نعم إذا/ كان الباب مفتوحاً/ وكان البازي طائر/ فالباب طائر/ وكذلك إذا / كان الباب مغلقاً/ والمحبوس طائر/ فالباب طائر/ ولكن عندما لايكون الباب بازياً/ فلا باب هناك، بل جدار.../ ولكن إذا كان الطائر محبوساً/ فهو ليس بطائر/ بل ميت...".

وهنا يوظّف الشاعر طائر البازي، الذي يشكّل جناساً مع كلمة باز التي تعني في الفارسيّة مفتوح، ليدلّ على قيمة الحرّيّة التي تعادل الحياة.

عناصر الطبيعة الهامّة

فضلاً عن الكلمات السابقة، تظهر بعض من عناصر الطبيعة في شعر أمين بور ظهوراً خاصّاً، ومنها السماء التي تردّدت (٨٨ مرة) متفوّقة على الأرض التي وردت (٣٢ مرة) في أشعاره، كما استعملت كلمة الريح (٧٠ مرة) أي أكثر من النسيم الذي ورد (١٩ مرّة). كما تردّدت في أشعاره عناصر طبيعية أخرى كالبحر والمحيط (٤١ مرة) والماء الذي تردّد (٣٣ مرة) والغابة التي تردّدت (٢٢ مرّة) و العاصفة والجبل كلّ منهما ورد (١٧ مرّة) وأمّا الغبار فتكرّر(١٣ مرة).

فيما يأتي أرقام بعض الصفحات المتعلّقة باستخدام هذه الكلمات:

(۱۸)، (٤١)، (٤٣)، (٤٤)، (٤٩)، (٥٢)، (١٠٠)، (١٢٢)، (١٣٠)، (١٣١)، (١٤٦)، (١٦٢)، (١٧٩)، (١٨٧)، (١٩٤)، (١٩٩)، (٢٠٣)، (٢٣٦)، (٢٤٠)، (٢٥٩)، (٣١٠)، (٣٢٢)، (٣٢٩)، (٣٣١)، (٣٣٧)، (٣٤٥)، (٣٤٧)، (٣٥٧)، (٣٦١)، (٣٩١)، (٤٠٤)، (٤٠٦)، (٤١٥)، (٤٢١)، (٤٤٩)، (٤٦٤)، (٤٧٠)، (٤٧٥)، (٤٨١)، (٤٩٢)، (٤٩٣)، (٤٩٩)، (٥٠٤)، (٥٢١)، (٥٢٢)، (٥٢٥)، (٥٢٦)، (٥٢٩)، (٥٣٠)، (٥٣٦)، (٥٣٧)، (٥٣٨)، (٥٣٩)، (٥٤٠)، (٥٤١)، (٥٤٧)، (٥٥٠)، (٥٥٥).

تمثّل القصيدة التالية مثالاً على استخدام قيصر لهذه الألفاظ:

- «تكيه داده ام/ به باد/ با عصاى استوايى ام/ روى ريسمان آسمان/ ايستاده ام/ بر لب دو پرتگاه ناگهان/ ناگهانى از صدا/ ناگهانى از سكوت/ زير پاى من/ دهانِ دره سقوط/ باز مانده است.» (نفسه: ١٢٢)

- "اتّكأتُ/ بعصاى الاستوائيّة/ على الريح/ وقفت / فوق عنان السماء/ على شفاهاويتين مباغتتين/ والضجيج المفاجئ/ والصمت اللامتوقع/ وتحت قدميَّ/ لا يزال فم وادى السقوط/ مفتوحاً".

الكلمات المتعلّقة بالطفولة

يعدّ الاهتمام بمرحلة الطفولة و تذكّر ذكريات هذه المرحلة من أهمّ سمات شعر أمين بور، وذكريات الطفولة تعيد أمين بور إلى النصوص الأدبيّة التقليديّة من ناحية، كما تعيده من ناحية أخرى إلى حضن حميميّة الريف والطبيعة التى أمضى أيام طفولته فيها، وعلى النقيض من ذلك، فقد اقترنت المراحل اللاحقة فى حياته بتطوّر مظاهر الحضارة التى أُفعمت بالنفاق وعدم الثقة.

نظر أمين بور نظرة رومانسيّة إلى مرحلة الطفولة، ووظّف ذخيرة ذكريات الطفولة لخلق معانٍ وصورٍ شعريّة، فقد بقى تأثير هذه الذكريات خالداً فى روح الشاعر، وظلَّ الشاعر يتذكّر فى المراحل اللاحقة من حياته ذكريات طفولته بشىء من الحسرة. حيث نجد فى مجموعته الشعريّة قصائداً تحمل عناوين الطفولة مثل "خواب كودكى" أى "حلم الطفولة" و"عكس كودكى من" أى "صورتى طفلاً" و"كودكان كربلا" أى " أطفال كربلاء"

و "کودکی‌ها ۱" و "کودکی‌ها ۲" و "کودکی‌ها ۳" أی "طفولیات ۱" و "طفولیات ۲" وطفولیات ۳" إلی أخره، ولذلک فمن الطبیعی أن تکثر الألفاظ المتعلّقة بالطفولة فی أشعاره، وتمثّل قصیدة "جرئت دیوانگی" أی "جرأة الجنون" مثالاً علی استعمال هذه الألفاظ یقول:

- «امضای تازه ی من / دیگر / امضای روزهای دبستان نیست / ای کاش آن نام را دوباره / پیدا کنم / ای کاش / آن کوچه را دوباره ببینم / آنجا که ناگهان / یک روز نام کوچکم از دستم / افتاد / و لابه لای خاطره‌ها گم شد / آنجا که / یک کودک غریبه / با چشم‌های کودکی من نشسته است...» (نفسه: ۲۵۵)

-" توقیعی الجدید / لیس بعد الآن / کتوقیعی أیام الدراسة الابتدائیّة / یالیتنی أجد ذلک الاسم مرّة ثانیة / یالیتنی / أری ذلک الزقاق مرّة أخری / هناک حیث سقط اسمی الصغیر من یدی / فجأةً / واختفی بین الذکریات / هناک / حیث جلس طفل غریب / بعینین طفولیّتین..."

وفی قصیدة "کودکی‌ها ۲" "طفولیّات ۲" یقول:

- «باد بازیگوش / بادبادک را / بادبادک / دست کودک را / هر طرف میبُرد / کودکی‌هایم / با نخی نازک به دست باد / آویزان!.» (نفسه: ۱۸)

-" الریح اللعوب / تُؤرجحُ الطائرة الورقیة / الطائرة الورقیة بید الطفل / وطفولتی / معلّقةٌ / بخیط رفیع بید الریح!".

ونلحظ هذه الکلمات فی القصائد التالیة:

"همزاد عاشقان جهان (۳)"، تؤام عشّاق العالم (۸) "طرحی برای صلح"، خطّة للسلام (۱۵) "ترانه بارانی"، أغنیة مطریة (۸۶) (۹۲) "ترانه آبی اسفند"، أغنیة اسفند الزرقاء (۱۰۳) "خواب کودکی"، حلم الطفولة (۱۲٤) "خاطرات خیس"، الذکریات المبلّلة (۱۳۷) "روز ناگزیر"، الیوم الحتمی (۲۳۵) "همزاد عاشقان جهان"، تؤام عشاق العالم (۲۷۲) "کودکی‌ها"، طفولیّات (۲۹۸) "پاکنویس، مبیضّة" (۳۷٦) "شعری برای جنگ"، شعر للحرب (۳۸۲) "مساحت رنج"، مساحة الوجع (۳۹٤) "فصل وصل"، فصل الوصل (٤۱۱) "همبازی"، رفیق اللعب (٤۱۸) "دهکده خوب ما"، قریتنا الطیّبة (٤٦۷)

"آی گلهـا، چرا نمی‌خندیـد؟"، أيّتها الورود لما لا تضحكـين؟ (٤٧٦) "راه بالا رفتن"، طريق الصعود (٤٧٨) "بوی ماهِ مهر"، رائحة شـهر مهـر[1] (٤٨٠) "زنگِ صبح"، جرس الصباح (٤٨٣) "خنده ی غنچه"، ضحكة الزهرة (٤٨٤) "مدرسه منهای چهار"، المدرسة ناقـص أربعة (٤٨٨) "حضور لالەهـا"، حضور الزنابق (٤٩٠) "خط خورشـيد"، خطّ الشمس (٤٩٢) "زنگ آغاز بهار"، لون بداية الربيع (٥١٢) "لالایی باد"، أنشودة الريح (٥١٦) "اتفاق ساده"، حدث بسيط (٥١٨) "خواب‌های طلایی"، الرؤى الذهبيّة (٥٢٥) "كلاس انشـا"، درس الإنشـاء (٥٣٥) "پیش از این‌ها"، قبل ذلـك (٥٣٩) "بال‌های كودكی"، أجنحة الطفولة (٥٤٧) "منظومه ظهر روز دهم"، شعر ظهر اليوم العاشر (٥٦٩).

التلاعب بالكلمات والمعاني

اسـتمر تلاعب الشـعراء بالكلمات والمعاني بجدّيّة في الشعر المعاصر، حتى تحولَّ في الواقع إلى تقنيّة، هذه التقنيّة التي أخرجت الشـعراء عن مسـارهم في بعض الأحيان، وكانت سـبباً في إنتاج شـعر لطيف جذاب أحياناً أخرى، وقد اسـتثمر أمين بور كغيره من الشعراء تقنيّة اللعب بالكلمات التي تنتهي لتشمل اللعب بالمعاني في شعره، وفي هذه الحالات يتّسـم شعر قيصر بخاصّتين؛ الأولى تتابع الكلمات الموسيقية في أكثر الحالات، ممـا يؤدّي لمـلء الفضاء الإيقاعي للشـعر، ومن ذلك قصيدة "پند پیشـینیان" "نصيحة الأسلاف" يقول:

- «پیشـینیان با ما/ در كار این دنیا چه گفتند؟/ گفتند: باید سوخت/ گفتند: باید سـاخت/ گفتیم: باید سوخت،/ اما نه با دنیا/ كه دنیا را!/ گفتیم: باید ساخت، اما نه با دنیا/ كه دنیا را!» (نفسه: ١١٠)

- "أسـلافنا / ماذا قالوا لنا عن الدنيا /قالوا يجب أن نحترق/ قالوا: يجب أن نتأقلم مع المصاعب/ لكنّا نقول لابد أن نُحرقَ مصاعب الحياة/ لا أن تُحرقنا الحياة/ قلنا يجب أن نبني/ لا أن نتأقلم مع سلبيّات الحياة!"

وكذلك في قصيدة "طرحی برای صلح (٣)" "خطّة للسلام (٣)" يقول:

---

١. مهر: الشهر السابع في السنة الفارسية.

– «شـهیدی که بر خاک می‌خفت/ سـر انگشت در خون خود می‌زد و می‌نوشت/ دو سه حرف بر سنگ:/ «به امید پیروزی واقعی/ نه در جنگ،/ که بر جنگ.» (نفسه: ۱۷)

– "الشهید الذی علی التراب یذوی/ یأخذ بأصابعه من دمه ویکتب/ حرفین ثلاثة علی الصخر:/ علی أمل النصر الحقیقی/ لیس فی الحرب/ بل علی الحرب".

أمّا الخاصّة الثانیة فهی التلاعب بالکلمات علی أسـاس تشـابه حروفها مما یؤدی لحیرة القاریء، ومثالها فی قصیدة "الاشتقاق" إذ یقول:

– «وقتی جهان/ از ریشـه ی جهنم/ و آدم از عدم/ و سـعی/ از ریشه‌های یأس می‌آید/ وقتی که یک تفاوت ساده/ در حرف/ کفتار را به کفتر/ تبدیل میکند/ باید به بی تفاوتی واژه‌ها/ و واژه‌های بی طرفی/ مثل نان/ دل بسـت/ نان را/ از هر طرف بخوانی/ نان است!» (نفسه: ۲۹۳)

– "عندما یأتی العالم/ من جذر جهنّم/ و آدم من العدم/ والمحاولة / من جذور الیأس تأتی/ عندما فرق بسیط/ فی الحرف/ یبدلُّ / الضبعَ إلی حمامة/ لابدّ من التعلّق بلامبالاة الکلمات/ وبالکلمات الحیادیّة/ فالخبز / إذا قرأته من الطرفین/ خبز".

ویقول أیضاً فی قصیدة "تلقین":

– «این روزها که میگذرد/ شادم/ این روزها که می‌گذرد/ شادم که می‌گذرد/ این روزها/ شادم/ که می‌گذرد...» (نفسه: ٢٤)

– "هذه الأیام تمضی/ و أنا سـعید/ هذه الأیام تمضی / وأنا سعید لأنّها تمضی/ هذه الأیام/ أنا سعید/ لأنّها تمضی..."

ومن النماذج الأخری لهذا الاستعمال یمکن الإشارة للقصائد التالیة:

"کودکی‌هـا ۲"، الطفولیّات ۲ (١٨) "نام گمشـده"، الاسـم الضائـع (١٩) "آرزوی بـزرگ"، الأمل الکبـیر (٢٦) "همین که گفتم"، کما قلـت (٢٧) "انکار"، الإنکار (٩٩) "احوال پرسی ۱"، السؤال عن الحال ١ (١١٨) "اما همیشه"، لکن دائماً (١٤٧) "مغالطة درست"، المغالطة الصحیحة (١٦٨) "سوگند"، القسم (٢٧٩) "قاف"، القاف (٢٨٠) "حرف آینه‌ها"، کلام المرایا (٢٨٤) "اعتراف"، الاعتراف (٢٩٢) "اشـتقاق"، الاشتقاق (٢٩٣)

"فردا"، الغد (٣٣٩) "اتفاق"، الاتّفاق (٣٧٢).

استخدام الرمز

من الصواب أن اللغة البسيطة العفوية من أبرز خصائص شعر أمين بور، لكن هذا الأمر لا يتناقض مع التعبير الرمزى والرمزية، لأنّ الشاعر يمكن أن يستخدم التعبير العفوى البسيط فى التعبير عن معانيه الرمزية، ولذلك نجد الأسلوب الرمزى كثيراً فى ثنايا أشعار أمين بور، و تتنوّع الرموز بكثرة فى شعره بحيث يمكننا تقسيمها لثلاثة أقسام، القسم الأوّل يضمّ الرموز المستمدّة من المشاهد الطبيعية، والقسم الثانى الرموز المستلهمة من الحيوانات، والثالث يشمل الرموز المعتمدة على استدعاء الشخصيات التاريخية والدينية.

ففى مجال القسم الأوّل أى مشاهد الطبيعيّة نرى الشاعر يستعين بعناصر مثل زهر الزنبق والبنفسج والشجر والحديقة والغابة والريح والماء والنهر والمحيط والليل والصبح وشعاع الشمس والرماد والصحراء والألوان المختلفة لخلق عمل رمزى. قصيدة "حضور لالهها" "حضور الزنابق" تمثّل توظيفاً لهذه الكلمات فى شعر أمين بور يقول:

- «...جاى او اينجا بود/ اينک ما/ تنها/ يک سبد لاله ى سرخ/ در کنار ما بود/ لحظه اى بعد، معلم سبد گل را ديد/ شانههايش لرزيد...» (نفسه: ٤٩١)

-" كان مكانه هنا/ هذا الذى/ تَرَكَنا وحيدِين/ كان إلى جانبنا/ سلّة زنابق حمراء /بعد لحظة، رأى المعلّم سلة الزهر/ ارتعشت أوصاله... ."

ففى هذه المقطوعة الشعرية يمثّل ورد "الزنبق" رمزاً للشهيد، «فوردة الزنبق حمراء اللون نارية وهذا ما يجعلها ملائمة للدم.» (شميا، ١٣٧٧ش: ٩٩٠) ويعتقد محمود فتوحى بأن «لكل شعب رموزه الخاصة به فى التعبير عن أفكاره واعتقاداته، هذه الرموز المستمدّة من عمق التجارب الطقوسية والتراثية لهذا الشعب، بحيث تحمل هذه الرموز مفهوماً واحداً لدى جميع أفراد هذا الشعب، وعلى سبيل المثال فالزنبق الأحمر رمز الشهادة فى إيران.» (فتوحى، ١٣٨٥ش: ١٩١)

وفى مجال القسم الثانى أى الرموز المستلهمة من الحيوانات، فقد وظّف أمين بور

بعض أسماء الحيوانات مثل النمل والخفّاش والسنونو والحمامة فی ابتكار أشعار رمزية، ومن ذلک قصيدته "روز ناگزير" أی " اليوم الحتمی" يقول:

- «... روزی که روز تازه ی پرواز/ روزی که نامه‌ها همه باز است/ روزی که جای نامه و مهر و تمبر/ بال کبوتری را/ امضا کنیم/ و مثل نامه ای بفرستیم/ صندوق‌های پستی/ آن روز آشیان کبوترهاست.» (نفسه: ٢٣٦)

- "اليوم الذی هو يوم الطيران الجديد/ اليوم الذی فيه تفتح كلّ الرسائل/ اليوم الذی يكون فيه مكان الرسالة والختم والطابع/ أجنحة الحمام/ نوقع عليها/ ونرسلها كالرسائل/ صناديق البريد يومئذٍ/ أعشاش الحمام".

ففی هذه المقطوعة الشعرية يشكل "الحمام" رمزاً للسلام والمحبة، «فالحمام طائرٌ اجتماعی للغاية، تمّ التأكيد دائماً علی رمزه للقيم الإيجابية، ففی الدلالات الرمزية فی اليهودية والمسيحية يمثّل الحمام فی العهد الجديد معادلاً لروح القدس، كما كان الحمام رمزاً كذلک للخلاص والعفوية، وأصبحت تمثل رمز عودة السلام والتناغم والأمل والسعادة عندما حملت الحمامة غصن الزيتون إلی سفينة نوح.» (شواليه و آلن كرابران، ١٣٨٨ش: ج ٤/٥٢٦و٥٢٧)

وفی مجال القسم الثالث أی استدعاء الشخصيّات التاريخية والدينية، فقد وظّف أمين بور شخصيات مثل "آدم (ع) واسماعيل و يوسف(ع) وزليخا و المسيح والحسين (ع) و النمرود والحلاج وشبان" فی إبداع آثار رمزية. القصيدة التالية تدلّ علی هذا التوظيف يقول:

- «نه گندم و نه سیب/ آدم فریب نام تو را خورد/ از بی شمار نام شهیدانت/ هابیل را که نام نخستین بود/ دیگر/ این روزها به یاد نمی‌آوری/ هابیل/ نام دیگر من بود/ یوسف، برادرم نیز/ تنها به جرم نام تو/ چندین هزار سال/ زندانی عزیز زلیخا بود...» (نفسه: ٢٦٤)

-" لاقمح ولا تفاح/آدم انخدع باسمک / ومن شهدائک اللامنتهين/ كان هابيل الأوّل/ لا تتذكّر تلک الأيام/ هابيل/كان اسمی الثانی/ يوسف كان أخی أيضاً/ وبسبب جريمة اسمک/ بقی عدداً من السنين/ فی زنزانة عزيز زليخا".

فقد أبدع الشاعر من خلال مزجه لأربعة رموز فى إطار أربع شخصيات تاريخية، فالشخصيّة الأولى هى شخصيّة آدم (ع) الذى يرمز للإنسان البدائى، أما الشخصيّة الثانية هابيل فهى عادةً رمز للإنسان البرىء الذى يكون ضحيّة للتعنّت والحسد، وهنا يرمز هابيل للشهيد، والشخصيّة الثالثة هى شخصيّة يوسف(ع) وعادةً ما ترمز للضائع الذى يعود لمنزله فى نهاية المطاف، وهنا يرمز للطهارة والبراءة والتشرد فى الغربة والوحدة، بينما تمثّل شخصيّة زليخا «رمزاً للرغبات النفسية، والانقياد للنفس الأمّارة.» (قبادى، ١٣٧٥ش: ٨٩٢)

وفضلاً عن الأقسام التى ذكرناها، هناك رموز أخرى تنتمى لمجالات مختلفة مما يجعل تصنيفها أمراً عسيراً، مثل "الطفولة، القطار، المحطة، الطريق، المرآة، الضوء، الفأس، الجدار، النافذة، الزقاق". وتمثّل قصيدة "قطعنامه ى جنگل" أى "قرار الغابة" نموذجاً لهذا النوع من الرمز يقول:

- «طوفانى از تبر/ ناگه به جان جنگل/ افتاد/ و هرچه را كه كاشته بوديم/ طوفان به باد داد... .» (امين بور، ١٣٩١ش: ٣٢٥)

- "عاصفة من الفؤوس/ هاجمت الغابة بغتةً/ وكل ما زرعناه/ ذهب مع الريح..."

ففى هذه المقطوعة يمثل "الفأس" رمزاً للعدو، كما تمثل كلمات " الغابة والعاصفة والريح" على التوالى رمزاً لـ" الشعب الإيرانى العزيز، وهجوم الأعداء، والنهب ".

مطابقة الجمل لقواعد النحو، وبنيتها النثرية

ومن الخصائص الشعرية الأخرى لأمين بور مطابقة الجمل لقواعد النحو، وبنيتها النثرية، ففى أغلب أشعار أمين بور نجد أن أجزاء الجملة فى مواقعها من الناحية النحوية، ولا نرى كثيراً من التقديم و التأخير، وباختصار فغالبية الجمل موافقة للقواعد النحوية، فكثيراً ما تقع أقسام الجملة عند قيصر فى مواقعها، أو نجد تغييراً بسيطاً فى مواقعها مما يحول شعره إلى نثر مباشر، وتلعب هذه السمة دوراً مهماً فى سهولة لغته، وتؤدى بالنتيجة إلى أن يدرك القارىء جيداً موضوع القصيدة، ويستمتع أيضاً بلغتها البسيطة والسهلة.

والحقيقة أن هذه الملاحظة مثيرة للتأمل، إذ كيف تكون السهولة والبساطة سبباً فى

جمال الشعر، ربّما يمكننا القول إنّ هذه السمة هی السمة التی وصف بها كبار الأدباء لغة "سعدی"، وهی السهل الممتنع، قال "خانلری" حول هذه الخاصة اللغوية: «إنَّ إحدى مهارات الشعراء قدرتهم -رغم كلّ القيود المفروضة عليهم- على تقريب بناء الجملة والعبارة من لغة التخاطب ولغة النثر، وكأنّه كان حرّاً بلا قيود، وهنا تكون لذّة السامع ناتجة عن شعوره بقدرة الشاعر ومهارته فی مزج الكلام.» (ناتل خانلری، ١٣٤٩ش: ١٣) ونحن نجد هذه السمة بشكل لافت عند أمين بور، إذ يمكن لنا لو أمعنّا النظر فی ديوانه أن نجد أمثلة كثيرة على قدرته فی هذا المجال ومن ذلك قوله:

- «قطار می‌رود/ تو می‌روی/ تمام ايستگاه می‌رود/ و من چقدر ساده ام/ كه سالهای سال/ در انتظار تو/ كنار اين قطار رفته ايستاده ام/ و همچنان/ به نرده‌های ايستگاهِ رفته/ تكيه داده ام!. » (امين بور، ١٣٩١ش: ٧)

-" يرحلُ القطار/ ترحلين أنت/ ترحلُ كلّ المحطّات/كم أنا ساذج/ انتظرتك/ كل هذه السنوات/ كما/ ذهبتُ إلى سياج المحطة/ واتّكأتُ عليه!".

- «مرا / به جشن تولد/ فراخوانده بودند/ چرا / سر از مجلس ختم/ در آورده ام؟. » (نفسه: ٢١)

-"دعونی/ إلى حفلة عيد ميلاد/فلماذا/ وجدت نفسی فی مجلس عزاء؟"

وكذلك قصيدته الغزلية التی يقول فيها:

ناگهان ديدم سرم آتش گرفت — سوختم، خاكسترم آتش گرفت

چشم وا كردم، سكوتم آب شد — چشم بستم، بسترم آتش گرفت

در زدم، كس اين قفس را وا نكرد — پر زدم، بال و پرم آتش گرفت

(نفسه: ٢٩٩)

- "فجأةً اشتعل رأسی/ واحترقتُ، حتى رمادی احترق"

"فتحتُ عينيَّ، ذاب صمتی/ أغمضتُ عينيَّ، احترق فراشی"

"طرقتُ الباب، لم يفتح أحدٌ باب القفص/ رفرفتُ بجناحی، احترقتْ أجنحتی وذيلی".

يتّضح لنا بالتأمل فی الأشعار السابقة مقدار مطابقة لغة أمين بور لقواعد النحو،

وتظهر هذه السمة فى أشعاره النيمائية التى تتجلّى فيها ذروة براعته، حيث يهتمّ أمين بور بشكل ملحوظ بهذه السمة التى تلعب دوراً مؤثّراً فى جذب القارئ، إذ يوجد الكثير من القصائد الغزلية والرباعيّات التى تبنى جميع عباراتها بناءً نثرياً مباشراً، أو تبنى القصيدة الغزلية على النثر المباشـر وتشـمل على تقديم وتأخير واحد أو اثنين، وربما كانت هذه السمة من أهم الخصائص اللغوية لشعر أمين بور، بحيث يمكن أن تكون موضوعاً لبحث أكثر عمقًا، ولكنّنا فضّلنا الاختصار لضيق المقام.

النتائج

١- وجدنا فى تحليلنا لأسـلوب قيصر أمين بور، لغةً تمثّل السـهولة والبسـاطة أهمّ خصائصها، ويعدُّ اسـتخدام الشـاعر للكلمات والتراكيب المتداولة يوميّاً والعاميّة من أدوات الشاعر فى بناء هذه السهولة والبساطة.

٢- أسـاس الكلمـات الـواردة أعلاه، سمحت لأمـين بور بالتجديـد فى الكلمات والتراكيب، هذا التجديد الشعرى جاء عن طريقين؛ الأول ابتكار كلمات وتراكيب وفقاً لقواعد اللغة، والثانى بناء الألفاظ والتراكيب منتهكاً قانون اللغة (الانزياح).

٣- يعدُّ التناسـب بين الألفاظ (مراعاة النظير) من أبرز الخصائص الشـعرية لأمين بـور، بحيث نشـهد أمثلة لهذا الأمر فى كلّ مجموعته الشـعرية، ويمتاز قيصر باسـتخدام الاصطلاحـات والألفـاظ المتعلقة بالعلوم المختلفة والتوفيق بينهـا للتعبير عن عواطفه وأفكاره، كما أنه يسعى للحفاظ على هذا التناسب فى محور الشعر الأفقى والعمودى.

٤- أما السـمة المهمّة الأخرى، فهى بروز بعض الكلمات فى أشعار أمين بور بسبب كثرتها، وهذا ما يمكن تحليله من جوانبه المختلفة الأسـلوبية والنفسية، وأهمّها الكلمات المتعلّقة بالحرب والدفاع المقدس، ومظاهر الطبيعة، ومظاهر الطفولة.

٥- التلاعب بالكلمات والذى يـؤدى بالنهاية للتلاعب بالمعانى من أبرز خصائص شـعر أمين بور، وفى هذه الحالة يتميّز شـعر أمـين بور بأمريـن؛ الأوّل تتابع الكلمات الموسـيقية لملء الفضاء الإيقاعى للشـعر، والأمر الثانى التلاعـب بالكلمات بناءً على تشابه الحروف بينها مما يؤدّى لحيرة القارئ.

٦- ومن خصائص أمين بور الشعرية توظيف الرمز إذ نجد الكثير من الرموز في ثنايا أشعاره، وهي من التنوع والكثرة بحيث يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام، الأوّل الرمز المستمدّ من الطبيعة، والثاني الرمز المستمدّ من عالم الحيوان، والثالث الرمز المعتمد على استدعاء الشخصيات التاريخية والدينية.

٧- ومن الخصائص الشعرية الأخرى لأمين بور موافقة الجمل لقواعد النحو ونثريّتها، ففي أغلب أشعاره نجد أجزاء الجملة في مواقعها، ولا نرى تقديماً وتأخيراً كثيراً في أشعاره، فالجمل عنده نحوية، وكثيراً ما تكون أقسام الجملة في مواقعها بشكل تامّ، أو مقترنة بتأخير وتقديم بسيط، مما يحوّل شعره لنثرٍ مباشر.

المصادر والمراجع

ابن ذريل، عدنان. (٢٠٠٠م). النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

أمين بور، قيصر. (١٣٩١ش).المجموعة الشعرية الكاملة لقيصر أمين بور، ط٩. طهران: مرواريد.

بورنامداريان، تقي. (١٣٨١ش). سفر در مه. طهران: نكاه.

سارتر،جان بول. (١٣٧٠ش). ادبيات چيست؟. (ترجمة أبو الحسن ومصطفى رحيمي). ج ١. طهران: كتاب زمان.

سنكري، محمد رضا. (١٣٨٣ش). «هنجارگريزی وفرا هنجاری در شعر». صحيفة الشعر. العدد ٤٠. صص ٤٥- ٤٢.

شميسا، سيروس. (١٣٧٨ش).كليات سبک شناسی. ط ٥. طهران: مطبعة فردوس.

ـــــ (١٣٨٣ش). نگاهی تازه به بديع، ط ٥. طهران: فردوس.

ـــــ (١٣٧٧ش). فرهنگ اشارات أدبيات فارسی. الجزء الثاني. طهران: فردوس.

شواليه، جان وآلان كرابران. (١٣٨٨ش). فرهنگ نمادها.ترجمة سودابه فضايلی. ط ٢. طهران: جيحون.

صالحی، بريسا و ناصر نيكوبخت. (١٣٩١ش). «واژه گزين‌های شعری قيصر امين‌بور از منظر تحليل گفتمان انتقادی». فصلية بحوث اللغة الفارسية وآدابها. العدد ٢٤. صص ٩٩- ٧٥.

صرفي، محمد رضا و سيد رضا هاشمی. (١٣٨٩ش). «دفاع مقدس تعهد و تحول در شعر قيصر أمين‌بور». ادبيات پايداری. جامعة الشهيد باهنر كرمان. السنة الثانية. العدد الثالث. صص ٦٧- ٤٩.

داد، سيما. (١٣٨٠ش).فرهنگ اصطلاحات ادبی، واژه نامه مفاهيم واصطلاحات ادبی فارسی واروپايی به شيوه تطبيقی و توضيحی. ط ٤. طهران: مرواريد.

علی زاده، ناصر و عباس باقی نجاد. (١٣٩١ش). «قيصر امين پور ورويكرد نوستالژيک». مجلّة بستان الأدب (جامعة شيراز). السنة الرابعة. العدد ٢. صص ١٢١- ١٢٠.

فتوحی، محمود. (١٣٨٥ش). بلاغة التصوير. طهران: سخن.

فضل، صلاح. (١٩٩٨م). علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. ط١. القاهرة: دار الشروق.

قبادی، حسين علی. (١٣٧٥ش). تحقيق در نمادهای مشترک حماسی و عرفانی در ادبيات فارسی با تأكيد بر شاهنامه و آثار مولوی. رسالة دكتوراه. جامعة تربيت مدرس.

محقق، جواد. (١٣٧٨ش). شكفتن در آتش. طهران: هنر رسانه ای اردیبهشت.

ناتل خانلری، برويز. (١٣٤٩ش). خطابات المؤتمر الأول للشعر في إيران. طهران: وزارة الثقافة والفنون.

وليک، رينه. (١٣٧٩ش). تاريخ النقد الجديد. ترجمة سعيد ارباب شيرانی. الجزء الثانی. ط ٢. طهران: نيلوفر.

هراتيان، اكرم. (١٣٨٦ش). «می‌خواست تا كه ولوله بر پا كند ولی...(نگاهی به سه دفتر شعر زنده ياد قيصر امين پور)». كتاب الشهر الأدبی. العدد ٨. السلسلة ١٢٢. صص ٧١- ٦٧.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد الخامس عشر - خريف ١٣٩٣ش /أيلول ٢٠١٤م
صص ١٣٠ ـ ١١٣

الحرية في أشعار يوسف الخال

حسن گودرزی لمراسکی*
سید علی مفتخرزاده**
أیوب حیدری***

الملخص

تُعتبرُ الحريةُ من أعظم القيم الإنسـانية وهي إحدى الأدوات التي تُتيح للفرد استمرارية الحياة والتطور، فلهذا كانت الشعوب تطمح إليها دوماً. إنّ كلمة الحرية لها جذورٌ تتعمقُ في تاريخ البشرية، وقد ظهر مفهومُ الحرية بمدلولات منها؛ المطالبة بالعدالة، والبحث عن الحقيقة، والنزعة إلى الكمال، والتركيز على نمو الكيان الإنساني. قد تجلّت الحريةُ في آداب الأُمم بصُوَر متنوعة. أما الحرية في الأدب العربي المعاصر فإنّها قد تمَّ تداولُها بين الأوساط الأدبية بأشـكال مختلفة، خاصةً قد تجلّت في ثوب ما يُطلَقُ عليه الحريةُ الوجودية والّتي ترتكزُ على وعي الإنسان وفكره.

تسـعى هذه المقالة إلى أن تتناول رؤى الشاعر المعاصر السوري، يوسف الخال، عبر ما قرضه من القصائد، فقامت بتحليلها مرتكزة في ذلک على ثلاثة محاور أساسـية: الحرية السياسية، والحرية الاجتماعية، والحرية الوجودية؛ وذلک لأن الشاعر قد ضاق ذرعاً من ضيم الصهاينة حيث يعتقد أن الحرية لا تتحقق إلّا بالمثابرة، والكفاح، والتضحية. ويرى أنّ الحريةَ الاجتماعية هي استتبابُ الحرية على أرض الواقع لكي تمهّد الطريقَ لِتواجُدِ الشعبِ في المجالات المتنوعة.

كما أن الشاعرَ وجوديٌّ يشغله شأنُ الإنسان وهواجسُه؛ فالإنسانُ لَبنة يبني عليها أفكاره ورؤاه، ويعتقـد أن الحرية طريقٌ للوصول إلى الحقيقة، كما يرى أن التعقّلَ أهمُّ أسـاس لتحقيق الحرية، ويتخذ الشاعر منه مركبا للوصول إلى الحرية الحقيقة.

الکلمات الدليلية: يوسف الخال، الحرية السياسية، الحرية الاجتماعية، الحرية الوجودية.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة مازندران، بابلسر، إيران. h.goodarzi@umz.ac.ir
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة الشهيد بهشتي في طهران، إيران.
***. طالب مرحلة الماجستر بجامعة مازندران،بابلسر، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١/١٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٨/١٤ش

المقدمة

هناک مفاهيمُ يواجهها الإنســانُ عبرَ حياته ويبــذل مجهوداً للوصول إليها، والحرية إحدى تلک المفاهيم والقيم التی وهبها اللهُ سبحان وتعالی للإنسان.

قد أثارت الحرية عبر التاريخ جدلاً وشــغلت بالَ المفکرين، کما کانت کلمةُ الحرية منذ القدم مجالاً ذا خطر لتحدی الآراء بين أصحاب الرأی، والمذاهب الفکرية المختلفة تدبّرت فيها وقامت بالتنظير حولها، وإثرَ ذلک ســطّر الکُتّابُ وأصحاب الرأی فی مجال الفکر حول الحرية وأسهبوا فی کتاباتهم. إنَّ دندنةَ أغنية الحرية أمرٌ فطری بحيث ترتاح إلی أنغامها القلوبُ؛ فلهذا، علينا أن نربط نشْــأَتها بزمن بدأ الإنســان يتعرّف فيه علی ذاته وکيانه. ففی قصة خلق آدم، ابتدأ وعی الإنســان بخيارٍ انتهی إلی عقابه وطرده من الجنّة، ليســتقرّ بعد ذلک علی هذه الأرض، وهذا البرعم المتفتّح للحرّية؛ سُمِّيَ العصيانَ. (کاتوزيان،۱۳۸۱ش: ۱۸۲)

إنّ الحرية مبدأ مقدس، ولها مفاهيم وتعاريف متنوعة؛ يقول الإمام علی (ع) مخاطباً ابنــه الکريم: «ولا تکن عبــد غيرک وقد جعلک الله حُرّاً.» (نهــج البلاغة، ۱۳۷۹ش، الرسالة۳۱)

إنّ کلمة الحرية أمر وصفی، ولِکی نستوعب مفهومها يتطلّب أن نلمّ بأصل الحرية أو نســأل أنفسنا بمَ تتعلق الحرية؟ يقول جون ســيتوارت ميل، الحکيم البريطانی فی القرن التاســع عش حول الحرية: «الحرية الّتی تستحق أن يُطلق عليها الحرية؛ هی الّتی نحسّ فيهــا بأننا أحــرار وبأنّنا نبحث عن صلاحنا بالطريق الّذی نــراه صواباً، دونَ أن نحرم الآخرين من حُريّتهم، دونَ أن نکون حَجَر عثر فی طريقهم، فکل فرد يحافظ بنفسه علیٰ ســلامته.» (صناعی، ۱۳٥٤ش: ۳۲۱) ولکن، عندما يُســاق الحديــث حول الحرية فی آداب الأمــم، يُقصد بها الحرية الوجودية والّتی تقوم دعائمها علی الفلســفة الوجودية. ففــی هذا النوع من الأدب يتمکن الأديب أو الشــاعر مــن أن يعلن عن موقفه بصورة کاملة حولَ ما يدور فی عصره؛ لأنَّ المبادئ المجرّدة لا قيمةَ لها إلّا إذا ارتبطت بالجوانب الاجتماعيــة وتمَّ تخصيصها إلی موقف خاص، کمــا أن وجود الأديب لا يتحقق بإلمامه علی الموقف فحسبُ بَل يتطلب أن يکون الأديبُ ملتزماً قبل کلّ شیء، وأن يکون هذا

الالتزام في خِضَمّ الصراع الذي خلقته شؤونُ عصره، وبالتالي، هذه الأمور تُثير القلقَ والألم والأمل، وفي الواقع يهدف الأدب إلى أن يصوّر واقعَ الحياة. فالوجودية حقيقةٌ ظناً منها وليست قيمةً. (ميرقادري، ١٣٨٥ش: ١١٩)

إذا أردنا البحث عن أسماء جنحت إلى بثّ مفهوم الحرية في الشعر فعلينا أن نذكر هاينريش هاينه، الّذي ولد سنة ١٧٩٧م في دوسلدورف الألمانية. يُعتبرُ هاينه من أبرز الوجوه الأدبية التي دعت إلى الحرية وناضلت لأجلها. (مبشر، ١٣٥٨ش: ٢٨)

أما الحرية في الأدب العربي المعاصر فإنّها قد تمّ تداولها بين الأوساط الأدبية بأشكال مختلفة منها: الحرية السياسية والاجتماعية؛ حيث قد تجلّت خاصةً في ثوب ما يطلق عليه الحريةُ الوجودية والّتي ترتكز على وعي الإنسان وفكره.

قد ذهب المفكرون في تعاملهم مع مفهوم الحرية إلى مذهبين مختلفين؛ فئة منهم تعتقد بأن الحرية هي سيادة العقل والفكر، وفئة أخرى ترى أن الحرية هي السلطة والقوة. أما يوسف الخال فهو ينزع إلى العقل في تفسيره لمفهوم الحرية، ويرى أن الإنسانَ عليه أن يحقق الحريةَ الداخلية في نفسه؛ فلا ينال الإنسانُ هذه الحريةَ إلّا إذا أقهر وألجم بسلطان العقل أهواءه؛ لأنَّ التحررَ من قيود النفس تتبعه الحريةُ الاجتماعية والسياسية.

إنّ شاعرنا عاش عصراً كان الشعبُ فيه يكتوي بويلات الحروب المتتالية وتتجرع كأسَ الضيم بمرارة؛ فضاقت ذرعاً من تلك الظروف القاسية وحاولت البحثَ عن الحرية بجانبيها الفردي والاجتماعي.

لهذا تطّلع يوسف الخال كغيره من أبناء الشعب إلى الحرية، وبصفته شاعراً، قام ببثّ وبتصوير تلك الأُمنية في أشعاره، خاصةً فيما قرضه من القصائد في بداياته الشعرية.

هذه المقالة تسعى أن تدرس مفهوم الحرية من منظور يوسف الخال وتجيب عن هذا الاستفسار، وهو كيف تتجلّى الحريّة في رؤى يوسف الخال؟

فرضية البحث

نظراً إلى سؤال بحثنا الرئيس، ترتكز فرضيتنا على أن الحرية تتجلّى بصُور مختلفة في رؤية الشاعر؛ منها؛ الحرية السياسية، الاجتماعية والوجودية، كما يعوِّل الشاعر على

العقل أكثر منه إلى غيره، ويعتقد إذا كان العقل مرشداً سيصل الإنسان إلى غيره، ويعتقد إذا كان العقل مرشداً سيصل الإنسان إلى الحرية الحقيقية.

خلفية البحث

هناک دراسات تطرقت إلى يوسف الخال، وشعره، وأفكاره، منها:

١. دراسة حياة وأعمال يوسف الخال؛ طاووس اسفنديار، ١٣٨٨ش، طهران. تعرضت هذه الرسالة إلى حياة يوسف الخال وإلى أهمِّ إنجازاتها الأدبية، أی مجلة الشعر ووجهات نظره حول الأدب كما درست مضامينه الشعرية.

٢. اللقاء مع يوسف الخال؛ ترجمه حسن حسيني، مجلة الكيان، العدد الأول، تشرين الأول،١٤١٣ق.

دار هذا اللقاء باستفسارات طرحها جُرج طراد على الشاعر وذلک فی أجواء حميمة وصريحة دون المجاملة وكانت معظم تلک الأسئلة والاستفسارات حول مجلة الشعر، وطبيعة انطلاقها، وإغلاقها.

٣. يوسف الخال، أدونيس، وقصة مجلة الشعر؛ محمد جواهر كلام، ١٣٨٦ش.

تتحدث هذه المقالة عن يوسف الخال، وأدونيس، وعن طبيعته انطلاق مجلة الشعر وأهدافها وإنجازاتها؛ ولكن لم تكن هناک مقالة تدرس مفهوم الحرية من منظور يوسف الخال، فلذلک قامت هذه المقالة بدراسة ذلک المفهوم فی رؤى الشاعر.

يوسف الخال

ولد يوسف الخال؛ الشاعر، والمترجم، والصحفی، والناقد المعاصر العربی سنة ١٩١٧م فی إحدى قرى من الأحياء المسيحية فی وادی قصاری "عمار الحصن" شمالی سورية، تقع عمار الحصن عليسفح جبلٍ يقرب من قلعة تُعرف باسم حصن الأكراد الّتی نباها صليبيون. (كامبل، ١٩٩٦ش: ١/٥٢٥؛ الريس، ١٩٩٦ش: ١٩٩)

قد بدأ الخال حياته الأدبية سنة ١٩٣٦م بكتابة رواية (سلمای)، وتعتبر هذه الرواية باكورة أعماله والتی تشهد علی نزعته فی إصلاح المجتمع والدفاع عنه. (السالسی،

٢٠٠٤م: ٤١) وبعد أن أكبّ على الأدب وذاع صيته، انتقل إلى نيويورک للعمل فى الأمانة العامة لمنظمة الأمم المتّحدة فى سنة ١٩٤٨م إلى ١٩٥٢م، وتعاون الخال مع ١٤ مجلة، فكانت "مجلة الشعر" وليدة تجارب حصل عليها يوسف الخال عبر تلک السنين بانخراطه فى العمل الصحفى وانكبابه على الأدب، واستطاعت هذه المجلة وفى فترة قصيرة أن تصبح من أبرز ومن أهمّ المجلات فى الأقطار العربية.

كان يوسف الخال من أبرز دعاة الحداثة فى الشعر ومن بدعه الخاصة دعوته إلى استخدام اللغة العامية فى الشعر الحديث. (اسوار، ١٣٨١ش: ٢٧٧)

وتدور معظم اشعاره حول الإنسان وما يرتبط به من ألم وفرح ومن ذنب وتوبة، من حرية وعبودية، ومن ذُل وشرف وحياة وموت. ويرى أن كل تجربة خلت من الإنسان وإرادته فإنّها مصطنعة ولا قيمةَ لها وعندئذ يلفظها الشعر الخالد.

شعر يوسف الخال يحمل فى مواضيعه ومضامينه هواجس الفكر الإنسانى فى العصر. ويتميز نتاجه الشعرى فى ديوان الشعر العربى المعاصر بما يحمله من لحن معنوى عميق وموسيقى هادئ تتقابلان مع الألحان الصاخبة المستفزّة والخطابية السياسة آنذاک. (السالسى، ٢٠٠٤ش: ١٤٥)

ومن خصائص شعره هو التناسق الفكرى والنزعة العقلية، ومما يميز شعره نزوعه إلى توظيف الرموز، محتذياً فيه سعيد عقل زعيم الرمزيين فى لبنان. إلى جانب ذلک، نرى احتفاله بترجمة الشعر العالمى المعاصر، وقد نالت الشهرةَ ترجماتُه لإليوت ولعذرا باوند، ولروبرت فروست، ولكارل سندبيزغ. وهو شاعر، يقول عبدالله العذرى فى تكريمه وتأبينه: «أننى أعتبره أباً للشعر الحديث.» (المصدر نفسه: ٤١)

الحرية ومظاهرها من منظور يوسف الخال

يرى يوسف الخال بأن الإنسان هو المسألة الأساسية لأنه الجوهر ويجب أن يحيا حرّاً. (المصدر نفسه: ٤١) ولهذا ترتكز أفكاره ورؤاه على الحرية، وتتجلى الحرية فى أشعاره بصور مختلفة منها، الحرية الوجودية.

١- الحرية السياسية

تعني الحرية السياسية تمكّن الفرد من ممارسة حياته السياسية والاجتماعية، وذلك عبر اختيار حُكّامه وسلطانه السياسيّ، واستطاعته في أن يشغل المناصب العامة والسياسية والاجتماعية، كما تعني التعبير عن آرائه وأفكاره بكل حرية في الأوساط السياسية والاجتماعية. (طباطبائي، ١٣٧٠ش: ١٠)

«بصورة عامة، تشير الحريةُ السياسيةُ إلى دور الناس في الحياة السياسية، ويُقصد بها جميع تلك الحريات الّتي يتمتع بها الفردُ في إطار المجتمع وأمام الدولة، لهذا، تدخل حرية التعبير، وحرية الصحافة، وحرية النقد، والاحتجاج، وغيرها في خانة الحريات السياسية.» (لک زايي، ١٣٨١ش: ١٩٥)

يقول يوسف الخال حول الحرية السياسية: «إن الحرية السياسية مسألة فهمناها في معظم الأحيان ولكننا أخطأنا مِراراً في توظيف الأدوات والآليات الّتي تُحقق الحرية.» (السالسي، ٢٠٠٤م: ٤٤)

تُعد الحرية السياسية من منظور الشاعر وسيلة، وليست هدفاً؛ وسيلةٌ تهدف إلى تبلور شخصية المواطن أمام الناس والعكس صحيح.

إنه دائما يتحدث عن الحرية، فالشاعر يُضحي بكل نفيس في طريق الحرية وإحقاقها، وإن تطلّب الأمر سيفدي روحه لأجله:

«أنا كلُّ ما أدعي
حملت صليبي معي
يا ليالي اسمعي
سأخلق فجراً جديداً
إذا الفجرُ لم يطلعْ» (الخال، ١٩٧٩م: ١٥-١٦)

يخاطب الشاعر في هذه الأشطر جهاز الدولة والسلطات، كما جاءت كلمة صليب لتعبّر عن تأهب الشاعر للموت؛ فهو يحمل الصليب على أكتافه دائماً غير مكترث بالموت الذي يحدق به، فيعلن الشاعر عن استعداده التام للموت في سبيل الحرية وهذا برهان دامغ على نزوعه إلى الحرية والتغني لها.

ويـرى الخال بأن ثمن الحرية غالٍ، وإذا شـعب أراد الحريةَ فعليـه أن يثور، ويعزّز حريته بالقرابين وبالشهداء الذين يفديهم فى طريق الحرية.

«سَمَروا كلَّ مطرح بالضحايا

والضحايا على المدى أحياءُ» (الخال، ١٩٧٩م: ٩١)

وفى مكان آخر من القصيدة يذكر الشـهداء الذين سـقطوا فى سبيل إحقاق الحرية، رافضين ضيم الظالم، لينوّروا بدمائهم ليالى الجور الحالكة:

«فالضحايا باسم الكنيسة والدين

ترامت مخنوقة الأنفاس

تحمل النور فى الليال الدواجى

وتصبّ الزيوت فى النبراس» (المصدر نفسه: ١١٠)

يرى الشـاعر أنّ تروّى دماء الشهداء دوحةُ الحرية حيث تضمن استمرارية الحرية. كما ينبش الشـاعر ذاكرة التأريخ ليضع أمامنا مشـاهد الصراع لأجل الحرية، ويصرّح بأن جبروت السـلطان لن يدومَ إلى الأبد وسـيحين يوماً يُخلَع عن عرشـه؛ إذن، يُحذّر حكام العرب ألّا يظلموا شعبهم وألّا يغترّوا بسلطتهم، فإنها ليست بخالدة:

«أىُ ملكٍ كذلك يبنى على القوة

يبقى فلا يزول ويبلى

أين مجدُ العربان بعد ازدهار

حطَّ فى قمة الجلال وحلّا؟

أين جنكيزُ فاتحُ الشرق والغرب

نذيرُ الهلاك أنّى أطلا؟» (المصدر نفسه: ١٠٤)

لم يتجاهل الشـاعرُ الانتفاضةَ الفلسطينية المسـلحة، وردةَ فعل كيان الغاصب على الأراضى اللبنانية، فلهذا لم يقصّر فى كتاباته عن النظر إليها، كما تحدث وسـطر مقالاتٍ حـول بعـض الحقائق، خاصةً فيما يتعلق بقوم يهود، معوّلـاً فى ذلك على التأريخ، لأن التأريـخ لا يكذب. وتطرق فيها إلى تبعـات حرب الكيان الصهيونى مع العرب وأثرها على مصير العرب. (السالسى، ٢٠٠٤م: ١٠٢)

إنّ الشاعر شهد ظلم حكّام العرب تجاه شعوبهم وخوفهم من الكيان الصهيونى الغاشم. يرفض يوسف الخال، الكيانَ الغاصب وكان يثير فيه الحزنَ مصانعةُ حكام العرب مع الصهاينة،كما يُشبِّه الشاعرُ الصهاينةَ بالظلام؛ لأن الظلام يرمز إلى الضيم والجور، وذلك عندما يصرخ الشاعر:

«أمحت شعلةٌ، فَسادَ الظلام
فى بلادى وطأْطأَ الفكر عيا
يحمل القيد فى يديه ويمشى
فى عبودية الظلال شقيا» (الخال، ١٩٧٩م: ١١٥)

إنَّ المواهب الإنسانية والفردية لا ترى النورَ إلّا إذا هيئت له فضاءات رحبة من الحرية، فالأجواء المغلقة التى تهيمن عليها الدكتاتورية والّتى فيها معالم الكتب، سمحت لخلق أرضية تنشأ وتبرز فيها المواهب والإبداعات. ففى الجو الاستبدادى الذى يسيطر على المجتمع، يرتفع فيه شأن المداهنين ويذلّ الأحرار والمفكرون؛ لأنّ الظروف الراهنة لا تسمح المجال والمطارحة لأهل الخير وللمصلحين. (لک زايى،١٣٨١ش: ١٩٥)

فالشاعر على الرغم من الصعوبة التى يواجهها من ضيم الحكام، مع هذا لا يفقد أمَله ويبقى متفائلاً بالأيام الآتية، وواثق من أنه سيذوق طعم الحرية الحقيقية، وسينتهى صراعه مع الشر ويعيش بالحرية التامة للأبد، كما يرى أن الناس سينالون الحرية التامة فى الغد الآتى:

«وغداً عندما تعود السيوف
القضب منصورة إلى الأغماء
أترى ينتهى صراعى مع الشر
فأحيا حُرّاً إلى الآباد» (الخال، ١٩٧٩م: ١١١)

٢-الحرية الاجتماعية

يُعَرِّف الأستاذ مطهرى الحرية الاجتماعية فى قوله:«على الإنسان أن يتمتع بالحرية بين سائر أبناء المجتمع، وأن لايكون أحد حجرة عَثرٍ على طريق نموّه وتعاليه، وأن لا يتمّ

حبسه فيتوقف نشاطه، ولايستغله الآخرون ولا يستعبدوه؛ أيجب أن لا يستغل الآخرون جميع قدرات الإنسان الفكرية والجسمية لخدمة مصالحهم الفردية.» (مطهرى،١٣٦١ش: ١٤)

تتشكل الحرية الاجتماعية بين البشر والفئات الإنسانية عبر سير العلمية، والثقافية، والاجتماعية، والسياسية، ولا ينطلى ما للحرية من علاقة وثيقة مع الموسسة السياسية فى المجتمع، وإنه مع نشوء واستقرار الحرية تتوفر أرضية لتعاون الشعب فى مختلف المجالات. تشتمل الحرية الاجتماعية على الحرية الثقافية والسياسية والأخلاقية والسلوكية، والحرية الثقافية تندرج فيها حريات أخرى، منها: حرية الفكر، وحرية العقائد، وحرية التعبير والقلم. (فرزين راد، ١٣٨١ش: ٩٤)

يُعدّ يوسف الخال شاعرا ثوريا ينزع إلى الحرية، ويدعو الشعب إلى الثورة والتمرد على التخلّف الفكرى والثقافى، وتتبلور هذه الفكرة والدعوة بصورة جليّة فى مجموعته الشعرية (الحرية)، إنّه لا يرى أن لبنان خليق بالتقدّم فحسب بل يحسب أن جميع الدول العربية جدير بالتقدم والتطور، ويعتقد بأن الكساد الفكرى ألقى بظلاله على العالم العربى فى مضمار معرفة وإعمار أمر الدنيا والدين واللغة والأدب. (السالسى، ٢٠٠٤م: ١٠١)

ويعود هذا الأمر إلى غياب الحرية الاجتماعية والسياسية،كما حدا التخلّف وتباهى العقل العربى إلى تضليل الشعوب العربية. إنَّ الشاعر متحمّس للإصلاح الاجتماعى بحيث يُشدِّد على هذا الأمر، ولم تستطع التطورات أن تحول دون رغبته فى الإصلاح، فتراه يتطرق فى بعض مقالاته الّتى نشرها فى "صوت المرأة" إلى الجوانب الحضارية المتنوعة، منها: غياب التناغم بين الروح والجسم. (المصدر نفسه: ٤٥)

يعتقد الشاعر أن بلاده كان يتربّع على عرش العِزَّة والفخر ثقافياً، وأدبياً، واجتماعياً، ويبثّ فى معظم قصائده هذه الفكرة ويشير إليها، كما أنشد:

«يا بلادى حضنتَ، من قبلُ، أمجاداً
وشُيِّدتَ فى بناء الحضارة
تغمرين الأمداء حباً وإيماناً
وتعلينَ للجال منارة» (الخال، ١٩٧٩م: ١١٣)

عندما يصبح الفكر مُكبَّلاً، ولا يتمكن من أن يتلقّى التوجيه الذى يليق به؛ عندئذ يتمخض عنه الضلالُ والانحطاط للشعب وللحكومة على السواء. وهذا أمر استوعبه الشاعر، فمن منظور الشاعر، كان لبنان من قبلُ فى ذروة المجد، ولكن هذا المجد غاب ليحلّ محلّه التخلّفُ والعقم الفكرى والعقلى، لينتهى بها الأمر إلى التردّى فى النكد والتخلّف، وفى الواقع، يخاطب الشاعر أبناء جلدته ليستفيقوا من سباتهم وينتبهوا بما يحصل حولهم:

«لبنان شأنک أن تبالی
جَنَحَتْ خطاک إلى الضلال
ما لِی أراک، تکاد بعدَ اليوم
تغرق فى الرِّمال» (المصدر نفسه: ٨١)

لا شکّ أن الظروف السياسية والاجتماعية التى تحکم على مجتمع ما، تعتبر من أهمّ المکونات فى جميع المجتمعات الإنسانية، وفى الواقع، تشکّل الثقافة هويةَ المجتمع وکيانه؛ أياً کان ذلک المجتمع، وإذا خَلَا مجتمعٌ من الثقافة سيفقد هويته وبالتالى، يتجاهل المجتمع أمر الشعب ومصيره:

«جحدتْ بک الأبناء لا
أيدٍ تمتدّ ولا مبالی
فکأنما خلع الظلام
عليک أردية الوبال
ولأنت، قبل اليومِ،
النور فى دَربِ الليالی» (المصدر نفسه: ٨١-٨٢)

فإذا رافق الشعور بالمسؤولية أبناءَ المجتمع؛ سيؤدّى ذلک إلى بقائه ويخلق فيهم شعور الاستغناء عن غيرهم من المجتمعات. يقول الأستاذ مطهری فى هذا الإطار: «إنّ الشعب الذى يمتلک فلسفة وشخصية مستقلتين فى الحياة، لاتنهصر ولاتذوب فى غيرها من الشعوب.» (فرزين راد، ١٣٨١ش: ٩٩)

من منظور الشاعر لاتتحقق الحرية ببساطة، فالحرية تخلقها التضحية والعناء. يُعوّلُ

الشاعر على الشعب فى رؤيته حيال الحرية، ويرى أن الحرية لاتتحقق على أرض الواقع، وذلك إذا تجاهل شعبٌ قضية الحرية وتخلّى عن أهداف البلاد، وبالتالى وإثر ذلك سيعمّ الضيم والجور على موطنهم.

إنَّ الشاعر على الرغم من العراقيل التى يواجهها فى مسيرة إصلاح المجتمع؛ مع ذلك، يبقى متفائلاً ويعتبر لبنان مهداً للتغيير والتطور فى العقل والفكر، كما يعتقد أن تقدم العالم العربى مرهون بتقدّم لبنان وتطوره.

«لبنان يا بلدى الحبيب
إذا عبدتُك لا أُغالى
أملُ العروبةِ فى يديك
وإن تجاهلت الموالى» (الخال، ١٩٧٩م: ٨٣)

إنّ يوسف الخال شاعر وطنى حدا به حُبّه للوطن إلى أن يصرخ عبوديته له، ويذهب أبعد من ذلك، حيث يعلن عن عبادته لتلك الأرض وهذا ممّا يكشف عن حسّه القومى. والشاعر يعتبر لبنان موطناً للحضارة، وللأدب، وللثقافة.

إذن، من منظور الشاعر؛ لا ترى الدولُ العربية وجهَ الحضارة، إلّا إذا تقدّمت لبنان وسارت فى درب الحضارة، كما يرى أن إحدى الطرق التى ترشد إلى الحرية، هى الاعتناء بالحرية الفردية والاجتماعية.

برهنت الأبيات السابقة على أن يوسف الخال شاعر ينزع إلى الحرية، ولا يعرف غيرَ المثابرة والجدّ طريقاً للوصول إليها، كما يشكو من تخلّف الشعوب العربية. ولكن على الرغم من هذه الظروف المأسآوية، يظل الشاعر متشبثاً بالأمل فى أمر الإصلاح.

٣-الحرية الوجودية

تعتبر الوجودية أو فلسفة أصالة الوجود، ثورةً على جميع المذاهب الفلسفية الكلاسيكية؛ أياً كانت، وتُولى الوجوديةُ اهتماماً واسعاً إلى كيان الإنسان أكثر من أى أمر سِواه. تعتقد هذه الفلسفة بأن جميع التيارات الفلسفية القديمة والحديثة قد ناقشت أموراً شتّى منها: المعرفة وطبيعة نشوئها، وكيان الأشياء مستقلة عن الأفراد،

أو منح الحياة إلى الأشياء من قِبَل فهم الأفراد إليها، كما خضعت الوجود للدراسة بصورة مجرّدة، ولكنها تجاهلت في مناقشاتها ودراساتها الإنسان الحقيقي بلحمه ودمه. (مردانينوكنده، ١٣٨١ش: ٢٨)

«يعتبر مؤرخو تأريخ الفلسفة، كي يركه غور، موسساً للوجودية ثمّ يذكرون اسمين من فلاسفة الغرب وهما "هيدغير" و"ياسبرس".» (دستغيب، ١٣٥٤ش: ٦)

تقوم دعائم الوجودية على أربعة محاور وهي: أصالة الوجود، والحرية، والالتزام، والقلق؛ وهذه الدراسة ستناقش إحدى محاور الوجودية؛ وهي الحرية. ترتكز الحرية الوجودية على فلسفة الوجود، فتسعى الوجودية، في الحقيقة، إلى أن تستخرج النتائج التي تترتّب على حالة متّسقة دونَ أن تتكئ على واجب الوجود. (سارتر، ١٣٥٥ش: ٧٨)

«هذا المذهب يتّخذ الحرية معياراً لتعالي الإنسان ولكل ما يرتبط بجوهر الإنسان والقيم الإنسانية، وتعتقد بأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي خُلِق حُرّاً في هذا العالَم؛ أي إنّه لا يخضع لأي جبرٍ وفرضٍ من الخارج، وكما عبّر عنه القُدامى أنه كائن يتمتع بالاختيار، أو مثلما يردّد البعض، كل كائن سوى الإنسان محكوم بالجبر؛ أي تؤثّر عليه مجموعة من العلاقات السببية، ولكن الإنسان ليس مقهوراً من الخارج ولاتتحكم عليه أية علاقات سببية جبرية.» (مطهري، ١٣٧٠ش: ٢٣٠-٢٣١)

إنّ الوجودية ترفع من شأن الإنسان بحيث تعدّه سيِّدَ الكائنات، ولهذا يعتقدون بأن الإنسان يجب أن يكون حُرّاً، والحرية كانت مَداراً أساسياً في أفكار سارتر. (أحمدي، ١٣٨٤ش: ٢٢) يقول سارتر حول الحرية الوجودية: «عندما يصبح جميع أبناء العالم أحراراً عندئذٍ سأكون حُرّاً، وإن بقي فردٌ واحدٌ في العالم مكتبلاً وأسيراً، لن تكون هناك حرية عندئذ.» (سارتر، ١٣٥٥ش: ٦٨)

يمكننا أن نستلخص أهم ميزات ومبادئ الوجودية فيما يلي: الحرية، والفردية، والقلق، والنهضة، والاحتجاج، ومعرفة حالة الإنسان السيئة، والشعور بالهجران وبالغربة، والإيمان بالله، والإيمان بأسبقية الوجود على الماهية، والازدواجية الأساسية. (مرداني نوكنده، ١٣٨١ش: ٣٠-٣١) يقيم يوسف الخال للإنسانية قيمة عالية؛ فمن هذا

المنطلق، يعتبر الإنسانَ القضيةَ الرئيسيةَ لأن الإنسان جوهر وحينما نلفظ بالإنسان، نقصد العقل، والتفكير، ومحاصيلهما. (السالسی، ٢٠٠٤م: ٦١)

أحاط الظلامُ بالشاعر من كل جانب، ومع هذا إنه يمضی متّخذاً من العقل مركباً فی طريقه، باحثاً عن الحقيقة، إذن لابُدَّ من العقل فی هذا السبيل:

«أنا حُرٌّ يا ربّ، حُرّ: لِی العقل
جناحٌ وذروة الحقّ مرمی
يا إلهی شدِّد جناحی، وزدْه
قوة منکَ فهو غضّ» (الخال، ١٩٧٩م: ٩٨)

«تنقسم الوجودية إلی ثلاثة أقسام: ١- الوجودية الدينية التی تؤمن باللهِ وتبنی دعائمها علی هذه العقيدة، والوجوه الّتی تمثّل هذا القسم هم؛ کيرکغور، مارتن بوبر، پاول تيليش. ٢- الوجودية الملحدة التی لاتؤمن بالله، وسارتر هو الرائد بهذا النوع. ٣- الوجودية غير الدينية وتهدف هذه الوجودية إلی تفسير وتبرير الوجود والعالم دونَ أن تُعوّل علی عنصر الدين، وخير من يمثل هذا النوع هو مارتين هايدغر.» (گودرزی لمراسکی، ١٤٣٣م: ١١٩)

إنَّ يوسف الخال يؤمن بالله ويستمدّ قواه من ربِّه ويلحّ علی ذلک فی مسيرة إحقاق الحرية الحقيقة، إلی جانب ذلک، هو شاعر وجودیّ وينتمی إلی مدرسة فکرية تری أن الإنسان قد حکم عليه أن يخلق البشرية أبداً دونَ التعويل علی عون يستعين به، إذن، علی الإنسان أن يحيی فی ظلِّ عقله ويبنی البشرية. (سارتر، ١٣٥٥ش: ٣٧)

والشاعر کأقرانه من الوجوديين يؤمن بالفکرة تلک، ولايری للإنسان حياةً علی الأرض إلّا إذا استنجد بعقله فی شؤون حياته. من منظور الشاعر، يُعتبر العقل سبباً أساسياً للوصول إلی الحرية، وأهم فی ذلک يُمهّد العقلُ الطريقَ للبلوغ إلی قمم الحق، وکما يقول لايبنيتس: «الحرية هی إثارة العقل.» (کرنستون، ١٣٥٤ش: ٣١)

«فإذا العقل سيّدٌ، والأمانی
حُبالی بکُلِّ حُبٍّ وخير» (الخال، ١٩٧٩م: ١٠٥)

ولکن الشاعر لايعتبر التفکيرَ السبيلَ الوحيد لبلوغ المرء إلی الحرية بل نراه

يستنجد بربِّه حتّى يملأ صدره حُبّاً لينال الحرية والحقيقة:

«ربِّ هَبْنى مَحبَّةً، فيها أدرك
حُريَّتى وأعرف نفسى
أنا، إن لا أحب، ما نفع عقلى
لخلاصى وباطل كل بأسى» (المصدر نفسه: ٩٩-١٠٠)

مع هذا، لم ينسَ الشاعر أنَّه سيظل عبداً لنفسه مهما حاول التخلص من ربقتها، وسيبقى الرعب يحدق به أينما اتّجه وحيناً يفقد أمله فيرى الحرية سراباً وخيالاً:

«لا خلودَ بعد الممات لنفسى
ومصيرى مُغَلَّفٌ بالظلام
كنت عبداً للعيش، للموت، للشر
وعبداً للخوف والآلام
أجهلُ الله، أجهل الحُبَّ والحقَّ
وحريّتى من الأوهام» (المصدر نفسه: ١-٣)

إنّ الوجودية تتأمّل الموت وذلك قبل أن تكبّ على الحياة وتبحث عن طرق لتحقيقها على الأرض؛ إذ أنها تحسّ وتلاحظ بأن الإنسان كائن كُتِبَ عليه الفناء. (زمانى، ١٣٥٢ش: ٤٣)

إذن، إنّ الشاعر يقتفى أثر الوجوديين فى هذه الرؤية، فلا تشغل الحياةُ بالَه فحسب بل يصبح الموتُ، والشرّ، والألمُ، موضعَ اهتمامه. يقول الخال: إذا كنت عبداً لنفسك وقضيت حياتَك بين الرعب والخوف فلن تنالَ الحريةَ الحقيقية.

من منظور الشاعر، يتطلّب الوصول إلى الحرية الحقيقية، معرفةَ الله والمحبّة والحقيقة. إنّ الحرية هى المحور الأساسى الذى تدور حولها أفكارُ الشاعر، فكما أنّ الوجودية تنزع إلى الحرية وتتخذها محوراً لأفكارها؛ فإنّ الشاعر يتخذ الحرية مركباً ليسير به نحو الحرية والحقيقة، ومستعدٌّ لأن يملأ الأرضَ من القرابين ويذرف دموعاً غزيرات فى دربه ذلك:

«أنا حُرٌّ يا ربِّ! حريّتى كُنهى

أرُود الجمالَ فجراً وفجرا
كلّ فجرٍ أرودُ أفرشُ الأرضَ
ضخايا، وأُفَجِّرُ الدمعَ بحرا» (الخال، ١٩٧٩م: ٩٧)

وبما أن الحرية من السِّمات البارزة فى المذهب الوجودى، فإنّ الشاعر قد استوعب هذا الموضوع، ويرى نفسه حُرّاً يبحث عن الحرية. فمن وجهة نظر الشاعر، تعُدّ الحرية ينبوعاً لكل شىء، والأحرار هم الذين يقومون بأمر تطوير المجتمع وتغييره:

«أنا حُرٌّ يا ربِّ، ما أنت حُر؟
ما وجودى، تُرى إذا كنتُ عبدا
شيمة الحُرِّ أن يروضَ أحرارا
ويأبى إلّا التحرر مبدأ» (المصدر نفسه: ١٩٧)

هناك علاقة وثيقة بين الإنسان، والحرية، والوجودية. تهدف الوجودية إلى أن يعلو من شأن الفرد، وهى الفلسفة الوحيدة الّتى تمنح الكفاءةَ للفرد، كما أنّها لاتنظر إلى الإنسان نظرة شيئية. (سارتر، ١٣٥٥ش: ٥٤)

يذهب الخال إلى أن الإنسان يستحق الحرية فإن كان عبداً صار فى عِداد الأموات لا وجود له. يقول سقراط: «الحرية هى أن يكون الإنسان فى خدمة الخير ويروضها دائماً فمستوى خدمته يحدّد نطاق حرية الإنسان.» (روزنتال، ١٣٧٩ش: ١٥٦)

إذن، فإن كان التفكير الحر فى خدمة الخير أدّى ذلک إلى تطور المجتمع وتغييره، وبما أن الشاعر يرى بأن الغاية القصوى للحرية تتجلّى فى إحقاق الحقيقة، فلهذا إن تباهتت ملامح الحقيقة يستاء ويتضجر، فما بالک إن تمّ تجاهل الإنسان عن الحق والحقيقة؛ فيشكو الشاعر فى هذه الحالة فى المقطع التالى:

«ويحَ نفسى، أتعسَ الحقَ
فى الدنيا
فكم مرّةً يُباع ويُشرى
كُلُّ شىءٍ لدى العبيد الحلال
غير شىء:قول الحقيقة جهرا» (الخال، ١٩٧٩م: ١٠١)

يؤكّد الوجوديون على وجود الإنسان، ويوسف الخال هو الآخر الذى يقيم للإنسان ووجوده وزناً وقيمةً؛ إذ إنّ الحق جزء من حياة الإنسان، وعلى هذا الأساس هناك علاقة وثيقة بين الحق والوجودية، فالشاعر يشكو من تجاهل الحق فى هذه الأبيات، وقد برهنت الأبيات بأن يوسف الخال أديب وجودى يتخذ الحريةَ مركباً للوصول إلى الحقيقة.

من منظور يوسف الخال، إنّ الإنسان لا يكون حراً إلّا إذا ألمَّ بالحق وعرفه وخشع له، كما يتّخذ الخال، الحريةَ الفردية مركباً للوصول إلى ذات المطلق، وأيضاً لخلق مجتمع حديث، فلهذا دعا إلى التحرّر من كافة الأساليب القديمة فى الشعر التراثى والّتى فرضت على الشاعر الحديث وعلى موهبته وذوقه الشخصى، كما يؤكّد على الثورة فى الشعر والتمتع بالحرية فيه. (السالسى، ٢٠٠٤م: ٤٤)

النتائج

- خضعت أفكارُ يوسف الخال، فى هذا البحث، للدراسة وذلك فى ثلاثة محاور: الحرية السياسية، والحرية الاجتماعية، والحرية الوجودية.
- الحرية السياسية: وهى التصدّى للحكومة الجائرة ورفضها، خاصةً رفض الكيان الصهيونى الغاشم؛ فعلى المرء أن يتحمل الصعاب ويُضحّى بنفسه فى هذا الدرب.
- الحرية الاجتماعية: وهى أنّ على الإنسان أن يستوعب هويته الفردية وكيانه، وألّا يتجاهل مصير شعبه بل عليه أن يحسّ بالمسؤوليّة حيال ذلك.
- الحرية الوجودية: تميل إلى أن تعلو من شأن الفرد وتقيم له وزناً وقيمة؛ فتشكّل الحريةُ نواةَ أفكار هذا المذهب، وترى أن العقل والمحبّة أداتان يستعين المرء بهما للوصول إلى الحرية.
- يُعتبرُ يوسف الخال أديبا بارزا يقيم للحرية قيمةً بالغة فى حياة الإنسان ويعتبرها حقّاً طبيعياً للفرد، كما أنّه أديب متحرر يطلب للإنسان حريةً داخلية، فمن منظور الشاعر عندما تتحقق الحرية الداخلية فى كيان الفرد، يؤدّى ذلك إلى تحرّر المجتمع وإلى نُموّ قدرات الإنسان فى سيره إلى الكمال.

المصادر والمراجع

نهج البلاغة.

احمدی، بابک. (١٣٨٤ش). سارتر که مینوشت. تهران: مرکز.

أسـوار، موسی. (١٣٨١ش). از سرود باران تا مزامیر گل سـرخ؛ پیشگامان شعر امروز عرب. تهران: انشارات سخن.

الخال، یوسف. (١٩٧٩م). الأعمال الشعرية الكاملة. بيروت: دارالعوة.

دستغیب، عبدالعلی. (١٣٥٤ش). فلسفه‌های اگزیستانسیالیسم. تهران: بامداد.

روزنتال، فرانس. (١٣٧٩ش). مفهوم آزادی از دیدگاه مسـلمانان. ترجمه منصور میراحمدی. قم: حوزه علمیه.

الريس، رياض نجيب. (١٩٩٦م). ثلاثه شـعراء وصحافي (رسـائل جبرا ابراهيم جبرا، يوسف الخال، توفيق صايغ إلى رياض نجيب الريس). لندن: رياض الريس للكتب والنشر.

زمانی، محمدرضا. (١٣٥٢ش). بررسی روابط جامعه با اگزیستانسیالیست. تهران: کاشانی.

سـارتر، ژان پل. (١٣٥٥ش). اگزیستانسیالیسـم واصالت بشر. ترجمه مصطفی رحیمی. تهران: .مروارید.

السالسي، جاک أماتاييس. (٢٠٠٤م). يوسف الخال ومجلته شعر. بيروت: دارالنشر.

صناعی، محمود. (١٣٥٤ش). آزادی وتربیت. تهران: لانا.

طباطبائی مؤمنی، منوچهر. (١٣٧٠ش). آزادی‌های عمومی وحقوق بشر. تهران: لانا.

فرزین‌راد، رؤیا. (١٣٨١ش). «آزادی‌های اجتماعی از دیدگاه اسلام». العدد ٤. صص ٩٤-١١٣.

کاتوزیان، ناصر. (١٣٨١ش). آزادی اندیشـه و بیان. تهران: دانشـکده حقوق وعلوم سیاسـی دانشگاه تهران.

كامبل اليسوعي، روبرت. (١٩٩٦م). أعلام الأدب العربي المعاصر سير وسيرة ذاتية. المجلد الأول والثانية. بيروت: المعهد الألماني للأبحاث الشرقية.

کرنستون، موریس. (١٣٥٤ش). تحلیلی نوین از آزادی. ترجمه جلال الدین اعلم. تهران: سپهر.

گودرزی لمراسكي، حسن. (١٤٣٣ش). «الوجودية في شعر صلاح عبدالصبور». مجلة اللغة العربية وآدابها. السنة الثامنة. العدد ١٥. صص ١١١-١٢٧.

لکزایی، شـریف. (١٣٨١ش). «آیه الله مطهری و آزادی‌های سیاسی». مجله علوم سیاسی. العدد ١٧. صص ١٩١-٢١٢.

مبشر، حشمت الله. (١٣٥٨ش). چشم‌انداز آزادی در شعر جهان. تهران: افشین.

مردانی نوکنده. محمدحســین. (١٣٨١ش). «مبانی اگزیستانسیالیسم». مجله کیهان فرهنگی.العدد ١٩٥. صص ٢٨-٣١.

مطهري، مرتضى. (١٣٦١ش). گفتارهای معنوی. تهران: صدرا.
مطهري، مرتضى. (١٣٧٠ش). انسان کامل. تهران: صدرا.
میرقادری، سیدفضل الله. (١٣٨٥ش). شعر تأملی در ادبیات عربی معاصر. شیراز: نوید.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد الخامس عشر - خريف ١٣٩٣ش /أيلول ٢٠١٤م
صص ١٥٠ ـ ١٣١

دلالة الألوان فی شعر المتنبی

عيسى متقی‌زاده*
خاطره احمدی**

الملخص

قد دلت الأبحاث على أنّ اللون قوة تؤثر فی الجهاز العصبی واثره لا يقل عن الموسيقی، وربما يفوقها بعض الأحيان. إنّ الشعراء طوال التاريخ اهتمّوا باللون اهتماما كبيرا، لكن هذا الاهتمام يختلف من عصر الى عصر، حيث أنه يستخدم اللون فی العصر الجاهلی فی المعنی الأصلی فی معظم الأحيان، وشيئا فشيئا تتغير هذه الرؤيه الی استخدام الألوان فی المعانی الأخری، حتی نشاهد الشعراء فی العصور التالية خاصة فی العصر الحديث، يستخدمون اللون فی المعنی الرمزی.

نظراً إلی أنّ العصر العباسی يعتبر كالعصر الذهبی للأدب العربی وأنّ للمتنبی منزلة رفيعة بين الشعراء، حاولنا دراسة ظاهرة اللون فی اشعاره من خلال المنهج الوصفی — التحليلی وتبيين وجوه دلالة اللون بنوعيها الرمزی والتصريحی عنده. يلاحَظ أنّ الشاعر قد يجعل للألوان دلالات رمزية وأحيانا تصريحية، وقد يستخدم هذين النوعين فی بيت واحد.

الكلمات الدليلية: شعر العصر العباسی، المتنبی، دلالة اللون، الرمز، التصريح.

*. أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس فی طهران، إيران. Motaghizadeh@modares.ac.ir
**. طالبة مرحلة الدكتوراه بجامعة أصفهان، إيران. kahmadi@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هومن ناظميان
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/١٢/١٩ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٨/٧ش

المقدمة

تعرّف الإنسان منذ العصور الغابرة الى الألوان، واهتدى الى وسائل التعامل معها فى مجـالات الحياة، لأنه أدرك قيمتها الجمالية والفنية. وتلعب الألوان دورا كبيرا فى حياة الناس «وإنّ دفء اللون كدفء الإيقاع، كدفء المعنى، كلّها تخلق فى العمل الفنى طاقة خاصة، وتؤسس صورة جديدة وجميلة، وتكون لها طاقة مميزة، وتؤسس صورة جديدة، ذات مدلولات متغيرة، تصبها فى قالب جديد.» (المقالح، ١٩٨٥م: ٢٨٤)

تعددت الألوان فى الطبيعة واختلفت وتقاربت، فلذا كانت مسمياتها فى اللغة عديدة «فنجد عشرات الأسماء للتعبير عن اللون الواحد وهى تختلف باختلاف درجات اللون وهو ما عرف قديما باسـم إشـباع اللون أو تأكيده.» (خليفة، ١٩٨٧م: ٣٦و٣٧) «تحتل الألفاظ ذات العلاقة باللون حيزا واسـعا فى اللغة، سـواء منها ما كان صريحا فى دلالته أو غير مباشـر، وهذا الحيز الواسـع للغة عائد إلى طبيعة الألوان، وعلاقة الإنسان بها من باب، وسـعة انتشار هذه الألوان فى الطبيعة وانعكاساتها فى الضوء والظلال فى باب آخـر، وكحال ألفاظ اللغة عمومـا ترسمت دلالات تلك الألفاظ، مع ما يمكن أن يحدث من تباين فى الدلالات أو علاقات أخرى كالترادف والتضاد.» (حمدان، ٢٠٠٨م: ٦٢)

لو راجعنا دواوين الشـعراء فى مختلف العصور، نلاحظ اهتمامهم بظاهرة اللون، إلا أنّ هذا الاهتمام عند شـعراء العصر الحديث أكثر شيوعا بالنسبة الى العصور الماضية. «إنّ دلالات الألـوان فى العربية عميقة الجذور، تواكب الحياة العربية فى بيئتها المختلفة وتسـاير متطلباتها الحضارية عـبر تاريخها الطويل، إذ تمثل الألـوان ملمحا جماليا فى الشـعر العربى منذ القدم، ورغم افتقار الصحراء العربية للألوان إلا أنّ نصوص الشـعر العربى القديم جاءت حافلة بالدلالات اللونية، ربما كان ذلك تعويضا عن جدب الواقع وجفاف الصحراء، لذا عنى العربى عناية فائقة بالألوان.» (المصدرنفسـه: ٢٩) نشـاهد اسـتعمال اللون عند الشـعراء عامة وعنـد المتنبى خاصّة حتى تصـل أهميتها بوصفها عنصرا من عناصر المعجم الشعرى الذى يميز كلّ شاعر.

إنّ العصر العباسى كسائر العصور، لا يخلو من الشعراء الكبار الذين أنشدوا أشعارا قيمة واسـتخدموا ظاهرة اللون فى أشعارهم. ودون أدنى شك، يمكن اعتبار المتنبى من

أکبر الشعراء فی هذا العصر إن لانقُل أکبرهم، وعلی هذا کانت أشعاره موضع الاهتمام من قبل الدارسین علی مرّ العصور. فنظراً الی مکانة شعره فی الأدب العربی واحتواءه علی الفنون المتعدّدة، بدأنا بتصفح دیوان هذا الشاعر الکبیر ورأینا أنّ للون دوراً خاصاً فی شعره، فمن هذا المنطلق حاولنا فی إطار المنهج الوصفی – التحلیلی، الإجابة عن الأسئلة التالیة:

۱. ما هی أبعاد دلالة اللون عند المتنبی؟
۲. أی من الألوان أکثر حضورا فی شعر المتنبی؟

فللإجابة عن هذه الأسئلة، استخرجنا الأبیات التی تحمل الصبغة اللونیة وأحیانا تحمل معنی اللون وقسّمناها علی قسمین: قسم استخدم الشاعر فیها الألوان الرئیسة وأحیانا الألوان الفرعیة وقسم آخر استخدم الدلالات الرمزیة والتصریحیة فیها. وتجدر الإشارة الی أنّنا قمنا بإجرائیات احصائیة حول اللون فی دیوان المتنبی برمته وقمنا بتحلیل الأبیات المستخرجة التی تحتوی علی استخدام لون من الألوان ورکزّنا خاصّة علی الأبیات التی استخدم الشاعر فیها اللون فی المعنی الرمزی. ولأجل تبیین احصائیات استخدام الألوان، أتینا بجداول عدة تشیر الی تواجد اللون فی شعر المتنبّی من الجوانب المختلفة کالألوان الرئیسیة والفرعیة.

خلفیة البحث

قد کثرت الدراسات الأدبیة والنقدیة التی تناولت اللون، نتطرق إلی عدة منها: عصام شرتح فی مقالة (۲۰۰۶م) "جمالیات اللون فی شعر أبی العلاء المعری" یری أنّ مفردة اللون تتردد فی أشعار المعری بشکل یفوق مفردات أخری سواء الألوان الصریحة، أم المؤولة مثل: الشمس والصبح والذهب و... أنّ الشاعر وظفّ دوالّه اللونیة علی المستوی البلاغی فی الصور الفنیة کالتشبیه، والاستعارة والکنایة والتجرید ویقول أنّ المعری مع أنّه کان کفیفا، کثیرا ما استفاد من العلاقات اللفظیة عند المبصرین. محمد قرانیا (۱۹۹۷م) فی مقالة "ظاهرة اللون فی القرآن الکریم" یتحدث عن استعمال الألوان فی القرآن الکریم، ویقول أنّنا نری ستة ألوان فی القرآن، وهی الأخضر والأصفر

والأبيض والأسود والأحمر والأزرق، كما أنّ هناك ألفاظ أخرى تحمل معانى الألوان من دون لفظها. أحمد عبدالله محمد حمدان(٢٠٠٨م) فى رسالة باسم "دلالة الألوان فى شعر نزار قبانى" يقول أنّ الألوان قد احتلت مكانة واسعة فى شعر نزار قبانى وأنّ نزار قبانى استخدم الألوان فى أبعاد رمزية دائما لأنّه كان يعيش فى مكان مكتظ بالأزهار الملوّنة. عدنان محمود عبيدات (٢٠١١م) فى مقالة "جماليات اللون فى مخيلة بشار بن برد الشعرية" يتحدث عن اللون عند بشار ويأتى بنماذج من الأبيات التى استخدم الشاعر اللون فيها ومن ثمّ يقسم الأشعار على أساس الأغراض الشعرية. مرضية آباد (٢٠١٢م) فى مقالة "دلالات الألوان فى شعر يحيى السماوى" تقوم بالتحليل والوصف والإحصاء فى تناول الألفاظ اللونية وترى أنّ السماوى من الشعراء المعاصرين الذين قاموا بتوظيف الألوان الرمزية على مستوى وسيع. فرح غانم صالح حميد تابيرمانى (٢٠١٢م) فى مقالة "دلالة اللون فى الشعر النسوى العراقى المعاصر" تتحدث عن رقة الشاعرة العراقية وجمالية تعاملها مع اللون ودلالته، لاسيما اللون الأخضر والأحمر اللذان كانا أكثر اقتراباً من إحساس الشاعرة العراقية المعاصرة فى معالجة قضاياها الوجدانية.

كما أنّ هناك كتبا عديدة تتحدث عن اللون كفقه اللغة للثعالبى، اللغة واللون لأحمد مختار عمر وكثير من الكتب التى تحتوى موضوع اللون. بناء على الدراسات التى قد أجريت، وصلنا الى أنّه لا يوجد أى بحث أو مقال يقوم بتحليل ودراسة دلالة اللون عند المتنبى، من هذا المنظر يبدو أنّ هذا المقال يحمل فى طياته شيئا جديدا.

دلالة الألوان وإيحاءاتها

للون قدرة على الكشف عن شخصية الإنسان، لأنّ كل لون من الألوان يتعلق بمفهومات معينة، ويمتلك دلالات خاصة، فعن طريق الكلمة تصاغ الدلالة اللونية، فألفاظ الألوان الزاهية المبهجة تشرح الصدر، وألفاظ الألوان الداكنة القاتمة تؤدى إلى التوتر أو الحزن. «إنّ الألوان ليست خالية من دلالات جمالية، وتعبيرية، وأحيانا رمزية، بل هى صور تعبر عن موضوعات الحياة، وانفعالات الفنان بها وليست لتنميق الكلام فحسب.» (حاجى آبادى وآخرون، ١٣٩٠ش: ٨٨)

لــون الأبيض لون يعبر عن الصفاء والنقاء وهو لون فاضل. وهذا اللون يعنى الأمل النابــع فى وســط الظلام وله تأثير فعــال يوحى بالصدق والأمانة كمــا يوحى بالبراءة والإخلاص. أما فى الشــعر العربى فيعدّ من الألــوان التى كثر حضوره، ويقترن كثيراً ما بجمال المرأة وجلال الرجل ورهافة الســيوف والدروع فى الشعر الجاهلى. لون الأسود رمــز الحزن والألم والمــوت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل الى التكتم، ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء. حيث أنّه رمز خيبة الأمل، ولذلك فإن المتعاملين معه عادة ما يتصفون بالسلبية.» (المحلاوى، لاتا: ٥٣)

أمّا اللون الأحمر فهو من الألوان الدافئة وبشكل عام يرمز هذا اللون للقوة والطاقة والحيوية والنشــاط، كما أنه يرمز للفرح والسعادة والثقة بالنفس، وظهور اللون الأحمر كثيرا فى هالة الإنســان يعنى ميل الإنسان لاســتخدام القوة الجسدية. فهذا اللون يثير النظــام الفيزيقــى نحو الهجوم والغــزو، وهو فى الــتراث مرتبط دائما بالمــزاج القوى وبالشجاعة والثأر. (عمر، ١٩٩٧م: ١٨٤)

اللون الأصفر من الألوان الأساســية وهو لون دافــئ، يحمل معانى قوية فى التأثير، وناجــح فى جذب الإنتباه، وبشــكل عام هذا اللون يدل علــى العقل وحدة الذكاء. إنّ اللون الأخضر لون الطبيعة الخصبة ويمثل التجدد والنمو والأيام الحافلة للشبان الأغرار. يرتبط هذا اللون بمعانى الدفاع والمحافظة على النفس، فهو الى الســلبية أقرب منه الى الإيجابية كما يتصف بالإتزان والإعتدال ويســتمتع معه الناظر بالراحة والإسترخاء... فيعطى الشعور بالهدوء والسكينة. (خليفة، ١٩٩٢م: ١٠٢)

اللون الأزرق: من الألوان الباردة، فهو يثير الشــعور بالإسترخاء ويناقض الإثارة. ويثير الشعور بالراحة والسلام وأنه يؤثر على جسم الإنسان فيجعله ينتج مادة كيميائية تســبب تخدر فى المشاعر واســتقرار فى العواطف. (حاجى آبادى وآخرون، ١٣٩٠ش: ٨٨)

دلالات الألوان عند المتنبى

إنّ المتنبى اســتخدم اللون بشــكل غيرعفوى فى أشعاره، إلّا أنّنا لا نستطيع أن نحكم

على أنّه اســتخدم الألوان استخداما رمزيا كشعراء العصر المعاصر الذين يعرفون الرمز ويســتخدمون الألفاظ لكى تــدل على المعانى الأخرى، لكن نشــاهد أنّه أحيانا خرج عن الإطار المألوف واســتخدم الألوان استخداما بعيدا عن المعنى الحقيقى، كما أحيانا استخدمها فى المعانى المضادّة لها. إنّه كان شاعر البلاط وكان يمدح الملوک خاصّة سيف الدولة وكافور الأخشــيدى حينــا وحينما أخلف كافور وعده تجــاه المتنبى، هجاه وفى كلّ من هذه الظروف كان يســتخدم الألوان حســب الموقف الخاص بها وبما أنّه عاش فى العصــر الذى شــاهد كثيرا من الحــروب والنزاعات، فهو كان يصــف هذه المواقف والأحداث، إذن يتحدث عن ألوان المشــاهد الحربية والأدوت الخاصة بها كالســيوف والرماح.

الأســود: إنّ الأســود لون محبب للنفس حينا وبغيض أحيانا أخرى، وذلک حسب موضعه وســياقه الذى يقع فيه؛ فهو محبب فى الشّــعر والعين واللثة، لكن يستنبط منه فى معظم الأحيان الحزن والتشــاؤم، كما يقول عمر أحمد مختار فى كتابه اللغة واللون «فقد كان العــرب يتشــاءمون حتى من مجــرّد النطق بهذا اللون أو أحد مشــتقاته.» (خليفه، ١٩٩٢م: ١٠٣) استخدم المتنبى الأسود رمزا وتصريحا.

يفضَح الشــمس كلَّما ذرَّت الشمــ ــسُ بِشَــمسٍ مُنــيرةٍ سَــوداءِ
إنَّ فِى ثَوبِــک الــذى المَجــدُ فِيــهِ لَضِيــاءً يُــزرِى بِــكُلّ ضِيــاءِ
إنَّمَا الجلِدُ مَلبَــس وابِيضَاضُ النَّفــ ــسِ خَــيرٌ مِــن ابِيضَــاضِ القبَاءِ

(العكبرى، لاتا: ٣٥/١)

هذا المقطع من احدى قصائد المتنبى فى مدح كافور الأخشــيدى، والشــاعر أشــاد بأخلاق الممدوح الكريمة وفضّله على الأخرين رغم سواد بشرته. نشاهد أنّ دلالة اللون أخذت بعدا رمزيا وليس المعنى الحقيقى فى القصيدة، فالمتنبى اســتخدم اللون الأســود على طريقة الإنزياح وأعطاه نوراً «يزرى بكلّ ضياء» ومنحه قدرة تفوق على القدرات الأخرى. «أنه فى سواده مُشرق، فهو باشراقه فى سواده يفضح الشمس.» (المصدرنفسه: ٣٤) هــذا من الدلالات الجديدة التى أعطاها المتنبى للألــوان إذ لا نرى عند الأخرين

أن يكون السـواد منيرا. والشـاعر لا يكتفى بمدح سـواد الممدوح، فيميل نحو البياض وإيحاءاتهـا الإيجابية ويربط بين الممدوح والبيـاض، بأنّه ذو أخلاق ومكارم بيضاء، ثمّ يقارن بين الذى ظاهره أسـود وباطنه أبيض مع عكسـه ويرجـحّ الأول على الأخير. «إنما الجلد بمنزلـة اللباس فلا قيمة لبياضه وإنما المعول عليه بياض النفس ونقاؤها من العيوب.» (البرقوقى، ١٣٦٨ش: ١/ ٢٣)

الملفت للانتباه فى هـذه الأبيات أنّ المفردات المرتبطة بالبياض والنور تتكرر خمس مرات "منـيرة"، "ضياء" (مرتين)، "ابيضاض"(مرتين) ونرى "السـواد" فى مفردة واحدة "السوداء" ويمكن أن تحمل هذه الظاهرة وجوهاً: الأوّل: أنّ الشاعر يصبغ الأبيات بصبغة إيجابيـة باتيان هذه المفردات وإيحاءاتها الإيجابية. الثانى: يمكن أن تحمل هذه المفردات رمز الإزدراء والإهانة، لأنّ الشاعر يذكّر الممدوح بلونه الأسود من خلال الأبيض.

وعَجاجَـةً تَـرَكَ الحديدُ سَـوَادَها زَنجـاً تَبَسَّـمَ أَو قَذَالـاً شـائِبَا
فكأَنّمـا كُسِـيَ النَّهـارُ بِهـا دُجى لَيـلٍ وأطلَعَـتِ الرمـاحُ كَوَاكِبـا

(المصدرنفسه: ١/ ١٢٨)

من عادة العرب أن يصفوا شـدة الحروب بكثـرة العجاج وظلم الجوّ نتيجة العجاج والغبار، كما رأينا عند البشار إذ يقال:

«كأَنّ مثـارَ النَقـعِ فـوقَ رؤوسِـنا وَأَسـيَافُنا لَـيلٌ تـهَاوِى كَـواكِبه»

(الهوارى، ١٩٨٨م: ٧٦)

«تبرق الأسـلحة من خلال الغبار الأسـود فيبدو بريقها كابتسـام الزنج، بياضا فى سـواد.» (سببتى، ١٩٨٦م: ١٥٥) والمتنبى وصف الحرب الشـديدة بظلمة جوّها ولمعان تصارع السيوف والرماح ويزين هذا المنظار بتشبيه الغبار الى سواد وجه انسان زنجى أو شـعر كثيف واللمعان وسط الظلمة كأسـنان الزنجى البيضاء وسط وجهه الأسود، أو كالعنق الأبيض الجميل وسـط الشعر الأسـود الكثيف أو كالنجوم المتألقة فى ليل مظلم. كأن النهـار ألبس بتلك العجاجة ظلمة الليل وكأن الرماح أطلعت من أسـنتها كواكب أو أطلعـت هـى كواكب فى تلك الظلمة.» (البرقـوقى، ١٣٦٨ش: ٩٢) فنرى أنّ المتنبى

فى تشـبيهاته الثلاث يستخدم لونى الأبيض والأسـود وبامتزاجهما شكّل صورة لافتة رائعة. فللون فى هذه الصور دور أساسى، خاصّة الأبيض الذى هو أساس جمال الصور، والسواد هنا رمز لشدّة الحرب.

كالكأسِ باشَـرها المِـزاجُ فأَبرَزَت　　زَبَـداً يَـدُورُ على شَـرَابٍ أسـوَدِ

(المصدرنفسه: ١٧/٢)

الشـاعر يرمز بالأسود الى شـدّة احمرار الرحيق وهذا يدلّ على جودته وأصالته، ولكن فى الحقيقة لون الشـراب أحمر ويسـتعمل لون الأسـود اسـتعمالا إيجابيا كما تمّ استخدامه فى وصف آنية العطر والعبير بقوله:

وَسَـودَاءَ مَنظُـومٌ عليهـا لآلِـئٌ　　لَهَـا صُـورةُ البِطِّيخِ وَ هىَ مِـنَ النِدِّ

(المصدرنفسه: ١٨/٢)

الأبيض: إنّ اللون الأبيض عند المتنبى يقع فى المكان الثانى بعد الأسود و«يحتلّ اللون الأبيض المرتبة الثانية بعد اللون الأسـود، حسـب تميز الألوان عند الشعوب المختلفة، ويعتـبر من الألوان الباردة، التى تثير الشـعور بالهـدوء.» (عبدالوهاب، ١٩٨٥م: ٨٥) اللون الأبيض يعطى دلالة النقاء والطهر والسذاجة فى آن معا.

إذا الشُـرُفاءُ البِيـضُ مَتُّـوا بِقتوِهِ　　أتى نَسَـبٌ أعلى مِـنَ الأبِ و الجَدِّ

(العكبرى، لاتا: ٦٦/٢)

اللون الأبيض يدلّ على الطهر والنقاء، وهنا يرمز الشاعر بهذا اللون الى الأشخاص الأبـرار والأخيار. القصد من الشـرفاء البيض أى الذين اعمالهـم ناصعة نظيفة، ولفظ الشـرفاء يدلّ على أنّهم من الأنسـاب الفضيلة و عالية المستوى من المجتمع، فالبيض يضيف الى شـرافتهم ونجابتهـم جانبا إيجابيا ويكون بمثابة تأكيد للشـرف والنبل لدى الناس المقصودين. وبعدما تكتمل صورة العباد والشـرفاء، يدعى الشـاعر أنّ الممدوح فى مقام أعلى من آباء وأجداد هولاء الشرفاء وهكذا يُعلى درجة الممدوح الى مستوى أفضل وأشرف الناس. «اذا تقرّب الشريف بخدمة إليه حصل له بخدمته نسب أعلى من نسب الأب والجد، أى صار بخدمته إليه أعزّ منه بأبيه وأمه.» (المصدرنفسه: ٦٦)

لَيالى عندَ البِيضِ فَوداىَ فِتنَةٌ   وَ فَخرٌ وَ ذاكَ الفَخرُ عِندىَ عابُ

(المصدرنفسه: ١/١٨٩)

كان العرب يعجب بإنسان أبيض الوجه، خاصّة حينما تكون المرأة، إذن تغزل الشعراء بالنساء البيض فى أشعارهم كثيرا وقد افتخروا بعلاقاتهم معهنّ كما نرى عند امرئ القيس و عمر بن أبى ربيعة. أمّا المتنبى فيدّعى أنّه لا يفتخر بسمراته مع النساء الجميلات البيض وعلى عكس الآخرين يعتبره عيبا على نفسه. وفى هذا البيت من الشاعر نشاهد نوعا من النرجسية، لأنّه يرتفع نفسه عن الأخرين. «تمنيت ذلك ليالى كان شعرى عند النساء فتنة لسواده وحسنه، وكنّ يفتخرن بوصلى، ذلك الوصل عندى عيب، لأنى أعف عنهنّ.» (المصدرنفسه: ١٨٩)

عَصَفنَ بِهِم يَومَ اللُّقانِ و سُقنَهم   بِهِنزيطَ حتى ابيَضَّ بالسَبىِ آمِدُ

(المصدرنفسه: ١/٢٧٤)

فى هذا البيت يمدح الشاعر سيف الدولة ويتحدث عن فوزه فى الحرب، ويستعمل لون الأبيض استعمالا رمزيا ويقول أنّ سبب ابيضاض آمد كثرة الأسراء الذين جاء بهم سيف الدولة الى هذه المنطقة وهذا الأمر يدلّ على السعادة والنصر فى الحرب وتفاؤل الشاعر بهذا الحادث، إذا استطاع جيوش الممدوح أن يسيطر على عدّة مدن الرومان حيث "عصفت بهم" أىّ أهلكتهم. (سبيتى، ١٩٨٦م: ٢/٧٠) ويقول البرقوقى فى شرح البيت «عصفت بهم خيلك وأتت عليهم هلاكا يوم أغرن عليهم بهذا المكان وساقتهم أسارى حتى ابيضت أرض آمد بكثرة من حصل بها من الأسارى من الجوارى والغلمان.» (البرقوقى، ١٣٦٨ش: ١٨٢)

الأبيض والأسود معاً

كثيرا ما نشاهد صنعة المقابلة فى الألوان عند المتنبى، خاصّة فى لونى الأسود والأبيض إمّا رمزيا وإمّا تصريحيا.

فَاليلُ حِينَ قَدِمتَ فِيها أَبيَضٌ   وَالصُّبحُ مُنذُ رَحَلتَ عنها أسوَدُ

(المصدرنفسه: ١/٣٣٤)

في هذا البيت يأتي الشاعر بلونين متناقضين: هما أبيض وأسود ولكلّ منهما دلالته المعروفة الشائعة في هذا البيت. لكن يرمز الشاعر بوصف الليل الذي هو من أوضح أمثال الظلمة والقتامة بالأبيض، وبوصف الصبح الذي هو بداية انجلاء النور بالأسود خارج عن إطار دلالاتهما الأولية، الى أنّ هناك علاقة مباشرة بين تواجد الممدوح ووجود النور، لأنّ الممدوح ميمون ومبارک ترافقه هذه الميمنة كنور يبدّل الليل بالنهار وعدم وجوده يبدّل النهار بالليل وهو يفصل اللونين عن معناهما الحقيقي. «يقول: هذه البلدة لما قدمتها ابيض بنورک ليلها، واسودّ صباحها مذ خرجت عنها.» (المصدرنفسه: ٣٣٤)

مَن عَلَّمَ الأَسودَ المخصِيَّ مَكرُمَةً   أ قَومُهُ البِيضُ أم آباؤهُ الصِّيدُ

(المصدرنفسه: ٤٦/٢)

يحاول المتنبي أن يجمع بين عدّة عيوب للكافور في هذا البيت ويطلقها نحوه كالسهام النافذة. فيذكر السواد والخصى والنسب الردئ غير الشريف ويطرح هذه العيوب من خلال استفهام إنكاري دون الخبرية، حتى يكون للجملة أثر كبير في السامع من خلال الاستفهام. وهناک إيهام التناسب بين كلمتي "الأسود" و "الأبيض"، علاوة على كونهما تضادا أو طباقا، فالسامع حينما يسمع البيض يبادر الى ذهنه اللون الأبيض ولكن في الحقيقة يقصد الشاعر لأشخاص والكرام والنبلاء وينكر أن يكون للكافور قوم نبيل. فيطرح الشاعر الأسود في ذروة السلبية والوقاحة ويسلب منه أسباب المروءة والرجولة. فيُشاهد في البيت هجاء مقذع للكافور عن طريق استعمال لونين أحدهما يستخدم في المعنى الحقيقي وهو الأسود والثاني يستخدم في المعنى غير الحقيقي وبشكل رمزي، وهو الأبيض. «يريد تحقير شأنه، وأنّه مملوک وثمنه قليل.» (المصدرنفسه: ٤٦) «البيض هنا الكرام أيّ بيض الأعراض، ويقول: إنّ هذا الأسود لا يعرف المكرمة ما هي لانه عبد أسود لم يرث آباءه مجدا ولا مكرمة.» (البرقوقي، ١٣٦٨ش: ٢٧٤)

لَبِسَ الثُّلوجُ بِها على مَسالِكي   فَكَأَنَّها بِبَياضِها سَوداءُ

(المصدرنفسه: ١٨/١)

من أهمّ میزات شعر المتنبی فی مجال الألوان، أنّه قد یعطی دلالات مختلفة عمّا هی شائعة فی الثقافة العربیة للألوان، کما نری أنّه فی هذا البیت یعطی دلالة الضلال والتوه للون الأبیض، لأنّه کما قیل اللون الأسود لون التوه والضلال والشوم فی الثقافة العربیة والإسلامیة ولکنّ المتنبی فی هذا الموضع یحمل دلالة رمزیة للون الأبیض ویحمل دلالة الضلال علی البیاض الذی رمز للهدایة والنقاء والسعادة. وهکذا یدخل فی مجال الإنزیاح ویخرج من النطاق المعروف لدلالة الألوان. «أنّ الثلوج عمت علیّ مسالکی، ولبس الشئ: إذا عمّاه، أیّ: أخفی هذا الثلج بهذه العقاب طرقی علیّ، فلم أهتد لکثرتها وبیاضها، والأسود لایُهتدی فیه، فکأنّها لبیاضها إذ لم یُهتد فیها اسوّدت، وهذا من أحسن الکلام.» (المصدرنفسه: ۱۹)کما یقول سببتی: «ضللت علی الثلوج رغم بیاضها کأنّی أمشی فی لیل حالک.» (سببتی، ۱۹۸٦م: ۱۷۰)

الأحمر

الأحمر مرتبط بالدم حینا وبألوان المسرة حینا آخر، بما فیه من توهج وحرارة تنبعث من صوتها الرئیس "الحاء". (عبدالقادر، ۲۰۰۳م: ٤۸)

مَنِ الجَآذِرُ فِی زِیِّ الأعارِیبِ   حُمرُ الحُلی وَ المَطایا و الجَلابِیبِ

(العکبری، لاتا: ۱۵۹/۱)

لون الأحمر فی الثقافة العربیة القدیمة یدلّ عادة علی الجمال وهو لون الغناء والترف، ففی النظرة الأولی فی هذا البیت للمتنبی، یبدو أنّ المرأة الموصوفة، غنیة متمولة وهذا محبوب عند العرب. ومن جانب آخر إنّ الأحمر لون یدلّ من وجهة نظر علم النفس علی الأمیال النفسانیة (لوچر، ۱۳٦۹ش: ۸۳) وربّما ارتداء المرأة الثیاب الحمراء، یزید من درجة الحبّ والإنجذاب من جانب الرجل. «هذه النسوة فی زیّ الأعاریب ومتحلیات بالذهب الأحمر وممتطیات النیاق الأحمر ومشتملات فی الثیاب الحمراء، یعنی أنّهن من نساء الملوک لأن الحمرة لون ملابس الأشراف عندهم والنیاق الحمر أکرم النیاق لدی العرب.» (البرقوتی، ۱۳٦۸ش: ۱۱٤)کما قال العکبری: «شبههن بالجآذر لحسن عیونهن، حمر الحلی: أیّ متحلیات بالذهب الأحمر، وحمر المطایا: أحسن ألوان الإبل،

وحمر الملاحفة: يريد أنّهن عليهنّ ثياب الملوك، وهنّ شواب.» (العكبری، لاتا: ١٦٠)

مِـن كُلّ أحـوَرَ فِي أنيابِـهِ شَـنَبٌ　　خَمـرٌ مخامِرُهـا مِسـكٌ تُخامـرُهُ
نُعـجٌ مَحَاجِـرُهُ، دُعـجٌ نَواظِـرُهُ　　حُمـرٌ غَفائِـرُهُ، سُـودٌ غَدائـرُهُ

(العكبری، لاتا: ٢/١١٦)

يصف الشــاعر فی هذين البيتين جماعة النســاء الجميلات بعدّة أوصاف وكلّ وصف يرافق لونا خاصّا بها. فبداية يصف النساء ب"أحور" بمعنى العين الشديدة السواد وهو النوع الأفضل من العيون عند العرب، ثمّ يصفهن بالأحداق البيضاء والعيون الســوداء، والشـعر الأسود الذی يسـتره ثوب أحمر، فالصورة التی يرسمها الشاعر تمتزج فيه عدّة ألوان: الأسـود، الأحمـر، الأبيض، والامتزاج يعطی حيوية خاصــة للصورة، إذ للأحمر الــذی يأخذ الحيوية والجريان من الدمّ، دور خاصّ فی هذا المجال، والألوان الموجودة فی الصورة تحمل إيحاءات إيجابية ويصوّرها الشــاعر ألوان محبوبة وجميلة. كما أنّه يذكر الأحمر للون لثيابهم حتی يرمز الی النســاء بأنّهن جميــلات ثريات. «هنّ بيض المحاجر لبيــاض ألوانهن، ســود الأعين، حمرُ المقانع، لكثرة طيبهنّ بالمســک والزعفران، ســودُ الذوائب.» (المصدرنفسه: ١١٦)

وَ لَطالَمَـا انهَمَلَـت بِمَـاءٍ أحمَـرٍ　　فی شَـفرَتَيهِ جَماجِـمٌ وَ نُحُـورُ

(المصدرنفسه: ٢/١٣٣)

الشاعر يرثی الممدوح ويصف شجاعته فی الحروب ويرمز بماء أحمر الی الدم المراقة من رؤوس القتلی. أنّه يشبّه الدم بماء أحمر لكی يری المخاطب شدّة الحرب وشدّة الدماء المهراقة من الخصم، ولكی يشـير من خلالها الی شـجاعة وجرأة الممدوح ومقدرته فی الحرب. «طالما ســالت الجماجم والنحور من الأعداء فی ســيفه.» (المصدرنفسه: ١٣٣) «الماء الأحمر كناية عن الدم.» (سبتی، ١٩٨٦م: ١١٦)

و يَمشــی بِــهِ العُكّازُ فی الدَّيــرِ تائبا　　وَ ما كانَ يَرضَی مَشــیَ أشقَرَ أجرَدَا
و مــا تابَ حتی غــادَرَ الكرُّ وَجهَه　　جريحــاً وَخلَّــی جفنَه النَّقعُ أرمَدا

(العكبری، لاتا: ١/٢٨٤)

الفرس الأشـقر من أفضل أنواع الفـرس والعدو الذى كان لا يرضى أن يركب هذا الفرس، بسـبب غروره و تمكنه، إنّه عدو قوى والتغلب عليه يدلّ على قوّة الممدوح من جانـب، ومن جانب آخـر إصابة العدو القوى بالأرمد فى العـين نتيجة الحرب الواقعة بينـه وبين الممدوح يدلّ على وقعه فى المصائـب. يمكن القول أنّ الأرمد بما فيه من عدم الوضـوح والتذبذب بين الأبيض والأسـود، يدلّ على عدم وضوح مصير العدوّ هل هو سـيصبح قويا كما كان أم ينحدر نحو الشـقاء والبـؤس، أو انّ العدو أصاب بالغموض والإبهام ولا يدرى ماذا سـيواجه فى المسـتقبل، إذن هناك وضوح فى اسـتعمال أشقر والغموض الموجود فى أرمد انتقل الى دلالته الخارجية فى الإبهام وعدم التمييز. «الأشقر الفرس الأصيل.» (سـببتى، ١٩٨٦م: ١٢٤) «إنه لما خافـك ترهب وتاب، وأخذ عصا مشـى عليها، بعد أن كان لا يرضى بمشى الخيل السراع، وذلك لما لحقه من الهم، ضعف حتى صار لا يقدر أن يمشى إلا على عُكازه.» (العكبرى، لاتا: ٢٨٤)

الأخضر

هذا اللون يدخل فى الاستعمال المجازى بنوعيه الإستعارى والمجاز المرسل، وذلك عائد لما فى الخاء من ليونة وطراوة و ذلك لامتلاء الأخضر بالماء، ويساعد صوت الراء على اسـتمرار الصفة فى جريان الماء وانسيابه فى العروق مما يزيد فى طراوته ونداوته. (ابن جنى، ٢٠٠١م: ١/٥١٠)

هُـم أوجـهٌ غُـرٌّ، وأيـدٍ كَريـمَـةٌ وَمَعروفـةٌ عِـدٌ، وألسـنةٌ لُـدُّ
و أردِيَــةٌ خُضــرٌ وَ مُلــكٌ مُطاعَــةٌ وَ مَركــوزَةٌ سُمــرٌ وَ مُقرَبَــةٌ جُــردُ

(العكبري، لاتا: ١/٢٨٣)

الشـاعر يصف نوعا من الثياب وهو رداء أخضـر، ويرمز به الى الملوك والأثرياء. لأنّ لون الأخضر لون السـيادة «ارتداء الثياب الخضر رمز للسـيادة والملك والعرب يرجـحّ هذا اللـون على الألوان الأخرى، وهذا اللون يدلّ على النشـاط والطراوة.» (منوچهريـان، ١٣٨٧ش: ٢/٢٢٥) «اللون الأخضر يشـير إلى الخصـب وكنّى به عن السيادة.» (سببتى، ١٩٨٦م: ٢٤٤) «وهم أردية خضر، لأنهم ملوك، ولأنّ خضرة الرداء

يكنى بها عن السيادة ومملكة وسلطان مطاعة.» (العكبری، لاتا: ٣٨٢)

وَ لَيلٍ وَصَلناهُ بِيَومٍ كأنَّما   على مَتنِهِ مِن دَجنِهِ حُلَلٌ خُضرُ

(العکبری، لاتا: ٢/١٥٣)

«العرب أحيانا يستخدم لون الأخضر بدل لون الأسود.» (منوچهريان، ١٣٨٨ش: ٥٤٥) كما فعل الشاعر هنا أشار الى سواد الليل وظلمته بلون الأخضر. «كأنّ على متن ذلك اليوم من ظلمة السحاب حُللاً سُودا، والسواد يسمى خضرة.» (العكبری، لاتا: ١٥٣)

الأحمر و الأخضر معاً

يَلقاك مُرتَديا بأحمَرَ مِن دَمٍ   ذَهَبَت بخُضرتِهِ الطُّلَّى و الأكبُدُ

(المصدرنفسه: ١/٣٣٩)

يصف المتنبی افراد جيش الممدوح ويخاطب الممدوح بهذا البيت فی وصفهم. احمرار السيف علامة من علامات شجاعتهم وخوضهم فی المعركة. ويبدو أنّ هناك دلالة رمزية فی خضرة السيوف، ويمكن القول أنّ الشاعر أتی بالخضرة للسيوف حتی لا يتبادر الی الذهن أنّ هذه السيوف ظالمة أو استخدمت لقتل الأبرياء و الضعفاء، فيشير اليها بالخضرة حتی يوحی بخضرة السيوف الی خضرة الإسلام وتبرك هذا اللون فی الثقافة الإسلامية، ويزيل سوء الفهم الذی قد يؤدی إلی سوء النظر إلی جيش الممدوح والممدوح نفسه أيضا. «أنّه يلقاك كلّ واحد منهم متقلد السيف قد احمرّ من الدم، وزالت خضرة جوهره بدماء الأعناق والأكباد، فكأنه أبدل من الخضرة حمرة من دم الأعناق والأكباد وهذا معنى حسن.» (المصدرنفسه: ٣٣٩) «الخضرة ليست لون يستحب وصفه به، الطلی الأعناق.» (سبيتی، ١٩٨٦م: ٩٤)

حتى دَخَلنا جَنَّةً لَو أَنَّ ساكِنَها مُخَلَّد
خَضراء حَمراءَ التُّرا بِ كأنَّها فی خَدِّ أغيَد

(المصدرنفسه: ٢٥١)

يصـف المتنبي في هذين البيتين جمال قرية وبعدما يشـبهها بالجنّة يدخل في توصيف أرضه. فيصف الأرض بالخضراء بسبب الظروف الخاصّة لبيئتهم وجفاف أرضهم في أكثر الأماكن وعلى جانب اللون الأخضر نرى الشاعر يصف التراب باللون الأحمر ويشبهه بخدّ الحبيبة.«شـبه خضرة نباتها على حمرة ترابها بخضرة العذار على حمرة خد اغيد.» (البرقوقي، ١٣٦٨ش: ٢٥٠)

الأصفر

صفرة اللون يدلّ على الذبول والشحوب والجفاف والمرض، لما فيه من خفة في الفاء وما يتأتى من تكرار الراء، الدالة على الذبول والشـحوب والجفاف الصوتية السـابقة، مما يجعل الصوت كنبتة هزيلة جافة تطير مع حركة الريح.» (عبدالقادر، ٢٠٠٣م: ٢٣)

قالَـت وَ قَد رأتِ اصفِـرارِي مَن بهِ   و   تَنَهَّـدَت   فَأجِبتُهـا   المُتَنَهِّـدُ

(المصدرنفسه: ١/ ٣٢٨)

فالشاعر يستخدم اللون الأصفر لكي يشير الى لون الوجه، خاصّة حينما يعاني من ألم فراق الحبيب، إذا لا نشاهد دلالة رمزية في البيت.«سألت عن مسبب اصفرار وجهي وتنهدت فقلت لها المسبب هو من تنهد أي أنت.» (سبتي، ١٩٨٦م: ٩٠)

الأزرق

فهو الأقل شـيوعا في الموروث الإنساني لاسـيما العصر الجاهلي وأهميته بالدرجة الأولى لاقترانه بالسماء(حمدان، ٢٠٠٨م: ٢٧و٢٨)

وَ مـا طَلَبـتُ زُرقَ الأَسِـنةَ غَـيرَه   وَ لكِّـنَ قُسـطَنطينَ كانَ لَـهُ الفِـدا

(العكبري، لاتا: ٥١)

يسـتخدم الشاعر في هذا البيت الزرق كصفة للأسنّة وهذا يدلّ على حادّتها، الزرق هنا تعني الأسـنة، غلبت عليها صفة الزرق حتـى صارت اسما لها، لما تحويه الزرقة من معنى الصفاء، وخير الأسنة ما هي صقيلة صافية، ومن مضمون هذا البيت نستدل على أنّه بكلمة الزرق يريد معنى بعيداً عن المعنى اللوني وهو الأسنة. فكلمة الزرق هنا إذن

قد بعدت عن المعنى اللونى، واقتصرت فى الدلالة على الأسـنة. «فالأسنة تكنى بالزرق لما فى لونها من الزرقة والصفاء.» (شرتح، ٢٠٠٥م: ١٤)

الجداول

جدول رقم (١) مفردات الألوان الرئيسة ومشتقاتها فى الدلالات الرمزية والتصريحية.

اللون	الأسود	الأبيض	الأحمر	الأخضر	الأصفر	الأزرق
مرّات الحضور	٦٠	٣٩	٢٤	١٠	٣	١
دلالات رمزية	١٦	١١	١١	٥	----	١
دلالات تصريحية	٤٤	٢٨	١٣	٥	٣	----

نلاحـظ هنا عدم التوازن فى توزيع مفردات الألوان الرئيسـة، وسـيادة اسـتخدام الأسـود، أمّا الأزرق فهو الأقلّ اسـتخداما. إنّ المتنبى اسـتخدم لون الأسود أكثر من الأنـواع الأخرى فى الألـوان. فهو ٦٠ مرة اسـتخدم هذا اللون. ١٦مـرة اتخذ اللون دلالات رمزية و٤٤ مرة اتخذ دلالات تصريحية، يستعمل فى المعنى الحقيقى. «إنّ المتنبى شـاعر متشـاؤم ويلقى لنـا صورا قبيحة من عصـره، إنّه لا يحارب أهـل عصره فقط، بل يشـاجر الدهر ويتربص لكى يظهر الدهر أمامه كإنسـان حتى يخضب شـعره بالقنا السمر.» (أنوار، ١٣٨٠ش: ٦٩) إنّ الأسود عند المتنبى كثير التناول جدّا وهذا يدلّ على الإرتباک والقلق الذى اعترف به المؤرخون وأيضا كثرة اسـتعمال "الأسود" دالّ على أنّه كان ذا نظرة سـوداوية، ويؤيد هذا الرأى محمـد فاضلى إذ يقول: «من جراء بعض اعتقاداته ينظر الى الدهر نظرة سـوداء ويدعـو الى تعطيل الحياة، ويضع اللبنة الأولى لمقتفيه أبى العلاء المعرى.» (فاضلى، ١٣٧٢ش: ١٠)

الأبيض هو اللون الذى احتلّ مكانة مرموقة بعد الأسود عند المتنبى، فإنّه يستخدم هذا اللون ٣٩مرة، فى ١١مرات نشاهد هذا اللون ذات دلالات رمزية وفى ٢٨مرة ذات الدلالات التصريحية. أحيانا يسـتفيد من هذا اللون فى هجوه للكافور ويستهزئه بهجاء كاريكاتورى مقذع، فيسـمّيه بأبى البيضاء. كما يرى فوزى عطوى «من خصائص شعر

المتنبی الهجاء المقذع الموجع الذی یعکس خیبة المتمادیة بالناس والدهر وعکوفا علی جراحاته، وصدق انفعالاته وعمق ثورته النفسیة العارمة.» (عطوی، ١٩٨٩م: ٩١)

اللون الأحمر هو الذی احتلّ المکانة الثالثة عند المتنبی، فهو یستخدم ٢٤ مرّة، فی ١١ مرة هذا الاستخدام ذو دلالة رمزیة وفی ١٣ مرة ذو دلالة تصریحیة. هذا اللون رمز للمستوی الاقتصادی والاجتماعی للمرأة عند العرب. الأحمر لون الحیویة والنشاط وعند العرب هذا لون الترف والغناء. اللون الأخضر قلیل التناول عند المتنبی بالنسبة إلی الأسود والأبیض والأحمر، فالشاعر استخدمه فی ١٠ مرات ٥ مرّات ذات دلالات رمزیة و٥ أخری ذات دلالات تصریحیة. استعمال الأصفر والأزرق قلیل جدّا عند الشاعر، فهو یستخدم الأصفر ٣ مرّات والأزرق مرّة واحدة.

جدول رقم (٢) استخدام الألوان الفرعیة عند المتنبی

اللون	الأسحم	الفاحم	الیقق	الأشنب	الأشقر	الکمیت
دلالات رمزیة	---	----	----	----	----	----
دلالات تصریحیة	١	٣	١	٢	٢	٢

إنّ الشاعر استخدم ستة من الألوان الفرعیة وهی الأسحم والفاحم والیقق والأشنب والأشقر والکمیت، فلا نشاهد دلالات رمزیة لها، بل هذه الألوان ذات دلالات تصریحیة وإنّنا نشاهد سیطرة لون الأسود فی لونی الأسحم والفاحم، علی ألوان "الیقق والأشنب والأشقر والکمیت"، إذا یمکن القول بأنّ هذا الاستخدام إحدی مؤشرات تشاؤم المتنبی علی جانب استخدامه الواسع للأسود. فالفاحم والأسود یکرران ٤مرات والیقق والأشنب یکرران ٣مرّات والکمیت والأشقر الذان فرعان من لون الأحمر یکرران مرّتین.

جدول رقم (٣) استخدام الألفاظ المرتبطة باللون عند المتنبی

الفاظ المرتبطة	اللون	الدجی و الظلام	النور و الضوء	الخضاب
مرّات الحضور	٢١	٤٤	٣٨	٩

نشاهد هیمنة الدجی والظلام من بین الألفاظ المرتبطة باللون فی شعر المتنبی وهذا

يدّل على أنّ له نظرة سـوداوية تجاه الحياة يبرز تشاؤمه فی استخدام الألوان والألفاظ المرتبطة بها، اضافة على المضامين و الأفكار المطروحة فی اشـعاره، فهو دائماً يشـكو من الشـقاء والإدبار، كما يقول: «أبدا قطع البلاد ونجمی فی نحوس وهمّتی فی سـعود.» (العكـبری، لاتا: ١١٠) هـذا الأمر يدلّ على أنّ المتنبی اهتمّ باسـتخدام الألوان، ولا يمكن أن نعتبر استعمال الألوان عنده على الصدفة، وكثرة الألفاظ المرتبطة باللون يزول الشـك عن هذا الأمر، كما أننا لا نريد أن نحكم بحكم صارم على أنّه استخدم الألوان كالشعراء العصر الحديث استخداما واعيا ورمزيا.

النتائج

التصفح فی ديوان المتنبی يظهر للمخاطب أنّه استخدم ألفاظ الألوان المتناقضة، حينا بشكل تصريحی وأحيانا بشكل رمزی ومعجمه اللغوی يتناول الألوان الرئيسة فی معظم الأحيان وهی الأبيض والأسود والأحمر والأخضر والأصفر والأزرق، وقليلا ما نشاهد اسـتخدام الألـوان الفرعية عنده، إلّا وهی الأسمر والكميت والأشـقر. أمّا عن حضور الألوان فی أعمال المتنبی وكثافته، فيلاحظ التباين الدلالی و تغيير الدلالات أحيانا وهو الإنحراف عن الدلالات العرفية فی اللغة، ولها دلالات تتراوح بين الايجابية و السـلبية خاصّة فی لونی الأبيض والأسود.

كما أنّ هناک دورا خاصا للونی الأسـود والأبيض عند الشـاعر وكثيرا ما نلاحظ اسـتخدام هذين اللونين الـى جانب البعض فی صنعة المقابلـة، لأنّ الثنائية الضدية فی اللونـين مثـار جمالی والضد يظهر حسـنة الضد. فإنّه قد اتخذ الأسـود والأبيض رمزا للتناقض للحسـن والقبح، للخير والشـر، وإذا ندقق فی أبياته لوجدنا أنّ هناک تلازما واضحـا عنده بين الضوء والظلام واللونين الأبيض والأسـود، فهو لا يكاد يذكر ضوء الصباح إلّا ويقرنه بالبياض ولا يذكر ظلام الليل إلا ويقرنه بالسواد.

اللون الأسود يستخدم عادة فی المدح ذات دلالة إيجابية وفی الهجا ذات دلالة سلبية، ففی المدح لون جميل و محبوب ويفضله الشـاعر على لـون الأبيض وهو مظهر الجمال عند العرب وفی الهجا لون مشـؤوم ومنحوس. ونشـاهد سيطرة لون الأسود على سائر

الألوان، کما نشـاهد سیطرة الدجی والظلام علی الألفاظ المرتبطة باللون عند الشاعر، وهذا الأمر یدلّ علی تشاؤمه ونظرته السوداویة تجاه الحیاة.

تـأتی الألوان عادة فی الکلمة الأخـیرة فی الأبیات، ونلاحظ تکرار اللون مرتین أو ثـلاث مرّات فی بیت واحـد إمّا هذه الألوان مرادف وإمّا متضادّ. کما أنّ الشـاعر قد یستخدم صفات غلبت علی موصوفها حتی صارت اسماً له.

لون الأحمر عادة یسـتخدم کرمز للتعریف بالمستوی الاجتماعی والاقتصادی للمرأة آنذاک، وأحیانا نراه فی الدلالات الصریحة کلون الدم. الدلالات الصریحة غالبا تُلاحظ فی الوصـف إمّا وصـف الطبیعة ووصف الممدوح، أو وصـف ادوات الخاصّة بالحروب کالسیوف والأسنّة والرماح وما الی ذلک.

المصادر والمراجع

انوار، سید امیر محمود. (١٣٨٠ش). سعدی و متنبی. تهران: انوار دانش.

البرقوتی، عبد الرحمن. (١٣٦٨ش). شرح دیوان المتنبی. ط ١. طهران: مطبعة اورومیه ئی.

سبتی، مصطفی. (١٩٨٦م). شرح دیوان أبی الطیب المتنبی، ط ١. بیروت: دار الکتب العلمیة.

حسین، طه. (لاتا). مع المتنبی. دارالمعارف: مصر.

عبدالوهاب، شکری. (١٩٨٥م). الإضاءة المسرحیة. القاهرة: الهیئة المصریة للکتاب.

عطوی، فوزی. (١٩٨٩م). المتنبی شاعر السیف و القلم. ط ١. لامک: دار الفکر العربی.

عمر، أحمد مختار. (١٩٩٧م). اللغة و اللون، ط ٢، القاهرة: عالم الکتب.

الفاخوری، حنا. (١٣٧٧ش). تاریخ ادبیات عربی. ط ١. طهران: انتشارات توس.

فاضلی، محمد. (١٣٧٢ش). التعریف بالمتنبی من خلال اشعاره. دانشگاه فردوسی مشهد.

العکـبری، أبی البقاء. (لاتا). دیوان المتنبی المسـمی بالتبیان فی شـرح الدیـوان. ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفی السقا وزملاؤه. بیروت: دارالمعرفة.

منوچهریان، علیرضا. (١٣٨٧ش). ترجمه و تحلیل دیوان متنبی از شرح البرقوتی. انتشارات زوّار.

هاشم، جوزف. (لاتا). ابوطیب المتنبی؛ دراسة ونصوص. لامک: دارالمفید.

الهواری، صلاح الدین. (١٩٨٨م). دیوان بشار بن برد. مصر: دار ومکتبة الهلال.

المقالات و الرسائل الجامعیة

حاجی آبـادی، لیلا وآخـرون. (١٣٩٠ش). «الجمـال اللونی فی الشعر العربی من خلال التنوع

الدلالى». فصلية دراسات الأدب المعاصر. السنة الثالثة، العدد التاسع. صص ١٠١-٨٣.

حمدان، أحمد عبدالله محمد. (٢٠٠٨م). دلالة الألوان فى شعر نزار قبانى. جامعة النجاح الوطنية: كلية دراسات العليا.

خليفة، عبد الكريم. (١٩٩٢م). «الألوان فى معجم العربية، مجلة مجمع اللغة العربية الأردنى». العدد ٣٣. صص ٤٤-٧.

شرتح، عصام. (٢٠٠٦م). «جماليات اللون فى شعر أبى العلاء المعرى»، مجلة آفاق المعرفة. السنة ٤٤. العدد ٥٠٨. صص ٢٧٩-٢٦٤.

عبدالقادر، أمل أبوعون. (٢٠٠٣م). اللون وأبعاده فى الشعر الجاهلى. جامعة النجاح الوطنية: رسالة لنيل شهادة ماجستير.

المقالح، عبدالعزيز. (١٩٨٥م). «إيقاع الأزرق والأحمر فى موسيقا القصيدة الجديدة». مجلة المعرفة السنة ٢٤. العدد ٢ و٣. صص ٢٩٩-٢٨٤.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة – العدد الخامس عشر – خريف ١٣٩٣ش / أيلول ٢٠١٤م
صص ١٦٨ ـ ١٥١

آخر الفنان الكردى فى شعر عبدالوهاب البياتى؛ دراسة صورولوجية فى الأدب المقارن

محمدهادى مرادى*
كاوه خضرى**

الملخص

تعتبر الصورولوجيا أو علم الصورة فرعا من فروع الأدب المقارن وهو البحث عن صورة الآخر الأجنبى فى النصِّ الأدبى. يتيحُ لنا علم الصورة معرفة الإنسان للإنسان وعبر هذه المعرفة يبرز لنا الجوهر المشترک للإنسانية. وعند ذاک ننطلق إلى عالم الأخوة التى تجمع الأنا بالآخر. ولو تأملنا هذا الجوهر لوجدناه لا يتبلور إلّا بالتفاعل مع الآخرين؛ من هنا تبرز أهمية الدراسات الأدبية المقارنة التى تقوِّم علاقاتنا مع الآخر. عبدالوهاب البياتى يكون من عملاقة الشعراء فى الشعر العربى المعاصر الذى اختص قصائد كثيرةً فى ديوانه إلى عرض صورة الآخر وفى كم كبير من هذه القصائد يعرض صورة الفنانين الآخرين وفى ضمن هذه القصائد أنشد ثلاث قصائد فى وصف الفنانين الكرد: عبدالله كوران، وياشار كمال، وايلماز غونيه. مناخ التعايش السلمى الذى بدأ يظهر فى العالم، يبرهن لنا أهمية الدراسات الصورولوجية إذ لوحظ ان الصور التى تقدمها الآداب القومية للشعوب الأخرى تشكل مصدراً أساسياً من مصادر سوء التفاهم بين الأمم والثقافات سلباً وإيجاباً كما قد تمثّل الأنا العربى فى شعر البياتى منظومة علاقات مع آخر الفنان الكردى فى إطار كلُّه صداقةٌ وودٌّ وتمجيدٌ. تحاول هذه المقالة من خلال المنهج الوصفى – التحليلى وفى ضوء النقد المقارنى أن تتوقف عند مواقع تصوير البياتى عن آخر الفنان الكردى المتمثِّل فى عبدالله كوران، وياشار كمال، ويلماز غونيه. والنتائج تدلُّ على أنَّ الشاعر قد عرض صورة آخر الفنان الكردى فى صورة التسامح؛ وهذا النوع من قرءاة الآخر يُعتبر من أجمل صور قرائته، والحالة الوحيدة للتبادل الحقيقى التى تسود عليها روح الموضوعية.

الكلمات الدليلية: علم الصورة، الأدب المقارن، عبدالوهاب البياتى، آخر الفنان الكردى.

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائى فى طهران، إيران. Hadim29@gmail.com
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة تربيت مدرس فى طهران، إيران. Kawa_khezri@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٢/١١ش   تاريخ القبول: ١٣٩٣/٩/١ش

المقدمة

أتـتِ الصلةُ بالآخر في بدايتها من خلال الرحلة والمعاينة، والمقارنة تؤسِّس فكرة الآخر في الوعي الإنساني، وتُنبِّهُ إلى الفجوة التي تفصل مجتمعات الإسلام عن مدنيَّته وعن منسوب التقدُّم لديه، فتنزِّلُه منزلةَ الميزان الذي يكيلُ به المسلمون ليعرفوا مقدار ما في حوزتهم من أسباب الكينونة التاريخية والحضارية. لكن قراءة الآخر تتحوَّل -في الوقت نفسِه- إلى مناسبةٍ لقراءة النفس والذات في مرآته، أو قُل إلى مناسبةٍ تكتشف فيها الذات نفسَها في غَيْرِيَّة -أو مغايرة- ذلك الآخر لها. فبالرّغم ممّا تسعى إليه الصّورة من أمانة ودقّة وصفاء إلا أنَّ تمثيلها للواقع ومطابقتها له مطابقة كليّة أمر لا يمكن حدوثه. (حنون، ١٩٨٦: ٨٢) هـذا المفهوم من الصورة يأتي كالوظيفة الأولية له، فيما بعد دخل إلى المجالات المختلفة.

هذا ومن جهة أخرى، أخذ موضوع الأنا والآخر أهميَّة بارزة في الكتابات الفكرية والنقدية وفي شتَّى العلوم الإنسانية، باعتبار أنَّ الكشف عن الأنا لا يتأتى إلا من خلال الآخر الحاضر باستمرار معه وفيه، وهي علاقة من شأنها أن تقوم على افتراض الغيرية التي يتألف منها الوجود الإنساني المتضمّن دوماً قطبين مختلفين. بل إنَّ القضيّة ما فتئت تتوالد وتتعقد حتى صار من العسير تحديد صفة الآخرية، في عصر يهدف إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الأنا والآخر واختزالها ضمن نطاق واحد هو الأنا الجمعية، بعد العمل على صهر مقومات الأنا لصالح قيم الآخر، الأمر الذي يطرح العديد من مفارقات الهوية والانتماء بالنسبة إلى الأنا نتيجة شعورها الحادِّ بفقدان خصوصيتها في علاقتها الجدليّة مع الآخر. (بوحلايس، ٢٠٠٩م: أ) إذن بهذا المفهوم هناك علاقة وثيقة بين علم الصورة وظاهرة العولمة لأن العرض لصورة الآخر يقصِّر الفاصلة بين الأمم وهذا القصر في الفواصل ميزة من ميزات العالمية.

من ثمّ كان وقوفنا عند المدوّنة الشعرية لعبدالوهاب البياتي[1] كنتاج يمثّل هذه البنية

١. رائد من رواد الشعر الحديث في الوطن العربي وأشهر شاعر في المنطقة في النصف الثاني من القرن العشرين ولد في بغداد عام ١٩٢٦م. تخرّج من دارالمعلّمين العالية ببغداد، حاملاً منها شهادة اللّيسانس في اللغة العربية وآدابها عام ١٩٥٠. اشتغل بالتدريس، ومارس الصِّحافة. ولكن تحسُّسه بقضيّة بلاده وقضاياه الإنسانية جميعاً، قاده للنّضال. فعُذِّب واضطُهد وفُصِلَ عن وظيفته عام ١٩٥٤م وتعرّض

دون غـيره من النصوص التى يغيب عنها هـذا الوعى وذاک التوتر. فقارئ أعمال هذا الشاعر يدرک أنها تستجيب بشكل واضح لدراسة من هذا النوع، حيث يتجه شعره نحو رسـم صور محددة للأنا والآخر، إضافة إلى أنه تجربة قائمة بذاتها تتقاطع مع التجارب الأخرى؛ فى الوقت الذى تحافظ فيه على خصوصية الرؤية وتفردها، بوساطتها استطاع أن يتخذ لنفسـه وضعاً خاصاً على محور التحولات التاريخية بإفرازاتها اللامتناهية التى تتجاوز الحيِّز الجغرافى المحدود إلى العالم الذى نعيش فيه ونتفاعل معه.

رغم ذلک كله، فإنّ الشـاعر لم ينل المنزلة التى يسـتحقُّه من الدراسـة والتقويم فى مجـال الصورولوجيا. وإيماناً منَّـا بأنَّ البحث متواصل، بدأنـا القالة بتعريف موجز عن صورولوجيـا. ثم ركزنا فى قسـم المفاهيم على عـرض صورولوجيا فى إطار معين لكى نحدد مفهوم علم الصورة لدراستنا، ومن ثمَّ فقد نظرنا فى القصائد الثلاثة المعنونة بـ"إلى عبدالله كوران، إلى يلماز غونيه، إلى ياشار كمال" من الزاوية التى تكرَّس ثبات الآخر فى صورة التسامح المطلق. وهذه المقالة تحاول- من خلال المنهج الوصفى- التحليلى - أن تبيّنَ نظرة البياتى فى القصائد الثلاثة حول آخر الفنان الكردى المتمثَّل عبدالله كوران، وايلماز غنيه، وياشار كمال.

۱- سؤال البحث

ما هى آليات القراءة لآخر الفنان الكردى فى شعر عبدالوهاب البياتى؟

كيف صوَّر البياتى آخر الفنان الكردى فى هذه القصائد الثلاثة؟

۲- خلفية البحث

۱. مقالة معنونة بـ"صورة مایاكوفسـكى فى شعر عبدالوهاب البياتى وشيركو بيكه

للملاحقة. فسـافر إلـى بيروت وعاش مدّة فى لبنـان، ثمّ انتقل إلى مصر، ومنها إلى السّـورية، وزار الاتّحاد السّـوفيتى وهو كان المتحدّث الثقافى العراقى فى موسـكو للأعوام الكثيرة. بدأ البياتى حياته شـاعراً رومانتيكياً حالماً بالحياة ودنيا الطفولة وعالم المثل؛ ثمّ أفاقت نفسه، فوجدها تصطدم بالحقائق الصّارمة، والواقع المرير. فاسـتولى على نفس الشـاعر السّـامة، فنفر من المدينة وثار على الرّجعيّة والتّقاليد، وحطّم القوالب القديمة، واتّخذ أسلوباً جديداً للتعبير عن قسوة الحياة، وعمّا يعتلج فى صدره من أشجان. من أشهر دواوينه: ملائكة وشياطين، أباريق مهمشمة، المجد للأطفال والزّيتون، رسالة إلى ناظم حكمت. (عايش، ۲۰۰۲م، ج٤: ۱۷۳)

س، دراسة صورولوجية فى الأدب المقارن" (٢٠١٢م)، تأليف: خليل بروينى، هادى نظرى منظم، كاوه خضرى. هذه المقالة دراسة صورولوجية مقارنية للقصيدتين حول ماياكوفسكى، إحداها للبياتى والأخرى لبيكه س. تثبت المقالة أنَّ الشاعرين قد صوَّرا الآخر الروسيَّ فى صورة تسمَّى التسامح، وهو من أحسن صور قراءة الآخر. هذه المقالة قد طبعت فى العدد الثامن من السنة الثانية فى مجلة "إضاءات نقدية" التابعة لجامعة آزاد الإسلامية كرج.

٢. ومقالة معنونة بـ"شخصيات إيرانية فى ديوان عبدالوهاب البياتى" (١٣٩٢ش)، كتبها أحمد نهيرات. والباحث فى هذه المقالة قام بتحليل القصائد التى قالها البياتى حول الشخصيات الإيرانية مثل: زرادشت، حلاج، سهروردى، العطار النيشابورى، جلال الدين الرومى والخيام. والباحث يستنتج فيها أنَّ البياتى كان متأثراً بهؤلاء من ناحية المعرفة، والحبِّ، والإصلاح إضافة إلى الجوانب السياسية والثورية المستلهمة من هذه الشخصيات. هذه المقالة قد طبعت فى العدد ٢٦ من مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها.

٣. ومقالة عنوانها "الحضور الإسبانى فى شعر عبدالوهاب البياتى" (١٩٩٨م)،كتبها الدكتور خالد سالم. تحاول المقالة أن تبيّن مدى تطرّق البياتى إلى المدن الإسبانية كمدريد، غرناطة وكبار رجال الأدب والفن كبيكاسو، ولوركا، وسلفادور دالى فى شعره.

ومقالة عنونت بـ"صورة المرأة فى شعر عبدالوهاب البياتى وأحمد شاملو" (٢٠١١م)،كتبتها الدكتورة ناهده فوزى ومهروز باقرى. المقالة محاولة لبيان مكانة المرأة كأمّ وزوجة ومعشوق فى شعر البياتى وشاملو.

تقييماً لتلك المحاولات نقول إنّ كلاًّ منها يقوم بالتفحّص فى زاوية من زوايا علم الصورة، ولكل منها فوائد ونتائج لا بأس بها؛ لكن تأتى جدة هذا البحث من الناحيتين:
أولا: تتناول هذه المقالة الموضوع باطار جديد غير ما نشاهده فى الدراسات المشابهة.
ثانياً: أنّنالم نحصل على كتاب أو مقالة تعنى بدراسة آخر الفنان الكردى فى الأدب العربى ومن هنا هذه المقالة أول محاولة فى مجال دراسة علاقة البياتى بآخر الفنان الكردى.

أدب البحث النظرى

١- مفهوم الصورة

يرتبط مفهوم الصورة بمفهوم المرآة، التى تعرّف بأنَّها سطح يعكس كلّ ما يقوم أمامه، فإنّ شيئاً يمتلك خاصية السّطح العاكس فهو مرآة. (رجب، ١٩٩٤م: ١٥) إنَّ هذا التعريف العام للمرآة يحيلنا إلى مفهوم الصورة التى تمثل انعكاساً لأصل سابق لها. انطلاقاً من هذه العلاقة بين الصّورة وأصلها تأتى أهميّة الحديث عن الأنا والآخر وارتباطهما بهذا المصطلح حيث تعمل ذات الآخر مرآة نرى فيها ذاتنا التى تعمل بدورها كمرآة تساعد الآخر على رؤية ذاته، ممّا ينتج تبادلاً للنظرات وتقاطعها فيغدو بذلك الناظر منظوراً إليه، والمنظور إليه ناظراً فى آن معاً. (بوحلايس، ٢٠٠٩م: ١٤) وقد نفهم من هذا معنى المثليَّة والتطابق الكلى بين الصُّورة وأصلها فى حين أنَّ الصورة التى يكوِّنها أديب عن أديب آخر لا تطابق الواقع الحسى وليست شديدة القرب منه، لكنَّها ليست مختلفة عنه تمام الاختلاف، إنَّها رؤية معقولة لشعب عن شعب آخر، تعتمد على عوامل عقلية وذاتيّة. (حنون، ١٩٨٦م: ٨٢) فبالرغم ممّا تسعى إليه الصورة من أمانة ودقّة وصفاء إلا أنَّ تمثيلها للواقع ومطابقتها له مطابقة كلية أمر لا يمكن حدوثه، ذلك أنَّ الصورة غير ثابتة، فالشخص يتغيَّر دائماً.

٢- مجال ظهور علم الصّورة

تعدُّ دراسة الصورة الأدبية أو الصورلوجيا[1] أحد فروع الأدب المقارن وأحدث مجالات البحث فيه وأهمُّها. فى الحقيقة كلمة الصورة الأدبية من الجدة بحيث لا نجد لها حتَّى فى القواميس الجديدة معادلاً. (نامور مطلق، ١٣٨٨ش: ١٢١) يتحدَّث محمد غنيمى هلال عن هذا اللون من الدراسات الأدبية بقوله: «هذا أحدث ميدان من ميادين البحث فى الأدب المقارن لا ترجع أقدم البحوث فيه إلى أكثر من ثلاثين عاماً، ولكنَّه – مع حداثة نشأته – غنيٌّ بالبحوث التى تبشّر بأنَّه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها رواداً فى المستقبل.» (غنيمى هلال، ٢٠٠٣م: ٤١٩) وقد ظهر علم الصورة فى

1. imagologie

المدرسة الفرنسية مع جان ماری كاريه،[1] كما أخذه فرانسوا غويار[2] وهو أحد أقطاب الأدب المقارن فی فرنسا ودافع عنه فی كتابه "الأدب المقارن" عام ١٩٥١م. ومن ثمّ أخذ يتطوّر هذا النّوع من الدراسات بشكل سريع. (رايس، ٢٠٠٤م: ١٢)

صور الشعب نوعان: الأول هو صورة شعب فی أدبه وهذا النوع لا يتعدّى إطاره القومی واللغوی مثل صورة الفرنسيّين فی أدبهم وصورة المرأة الألمانية لدى أديب ألمانی وهو النوع الذی تكون فيه الأنا صورة للأنا ذاتها وتنطوی هذه الصّور على بعد معرفی مؤثر ويسهم فی تشكيل الوعی الجماعی، ليرى الشعب صورة نفسه فيكتشف ما به من عيوب ويسعى إلى تصحيحها. (عصفور، ١٩٩٨م: ٩٠) والثانی هو صورة شعب فی أدب شعب آخر. لعلَّ من الضروری وجود نسبة من الاهتمام المشترک بين شعبين لكی يكوّن أحدهم صورة فی أدبه عن شعب آخر؛ فالأمم لا تهتمُّ إلا بالشعوب المجاورة لها أو التی تشترک معها فی مسألة، أو أن يكون لها معها مصالح اقتصادية، أو تريد كسب ودها أو تخشى بأسها. وبذلک يكون الاهتمام هو الدّافع إلى رصد صور علاقات الشعوب متأثرة بشعوب أخرى. (حنون، ١٩٨٦م: ٦٩) فنجد صورة فرنسا فی بريطانيا، صورة روسيا فی الحياة الثقافية الفرنسية، صورة كردستان فی العراق وسوريا، وصورة روسيا فی الأدبين العربی والكردی و... . والملاحظ أنَّ هذا النوع من الدّراسات يتكوّن من شقَّين:

أ. صورة شعب كما يصوّره مؤلف ما من أمّة أخرى؛ وتأتی هذه الصورة بعدما يتأثر أديب معيّن من شعب ما بشعب آخر، ونتيجة لذاک التأثر يرسم صورة للشعب الذی تأثر به فی أعماله الأدبية مثل "طهران فی شعر عبدالوهاب البياتی" وفی هذه الحالة «يكون التركيز على حياة الكاتب ومدى صلته بالبلد المقصود.» (غنيمی هلال، ٢٠٠٣م: ٩١)

ب. صورة شعب فی شكل أدبی معيّن لدى شعب آخر، وتنتج عن طريق تأثير شعب فی آخر، وتركيز أدباء الشعب المتأثر على تأثير الشعب المؤثّر فی فنّ أدبیّ معيّن كالرّواية أو الشّعر. (بوحلايس، ٢٠٠٩م: ١٧)

لا نستطيع أن نستقرّ على تحديد دقيق للأنا والآخر فی الفكر العربی والكردی نظراً

---

1. Jean-Marie Carré

2. M.f.guyard

لإتساع دائرتهما وغموض دلالتهما؛ فالأنا قد تعنى فى الفكر العربى: "الإسلام، والعروبة، والتخلُّف، وفلسطين" وإلخ.كما أن الأنا قد تعنى فى الفكر الكردى: "الكردية، والشرف، والوطن، وحلبجه" وإلخ. فهى دوائر متداخلة يصعب الفصل بينها أو حصرها ضمن مجال محدَّد، ولا تتمُّ معرفة الأنا والآخر من دون اختزالهما وإذا اختزلنا دائرة الأنا فإنَّنا نجدها تصبُّ فى الاستخدام الشائع وهو "الشرق" فى مقابل "الغرب"؛ فالآخر اعتبر الشرق مفهوماً يمثِّل نقيض الغرب وليس له حدود، بل يجوز أن يعنى كلَّ العالم، الذى لا يدخل فى دائرة الغرب، لكنَّه اقتصر على الشرق الأكثر قرباً الذى كان ولا يزال الغرب يحتكُّ به؛ وهذا الشرق يضمُّ العالم العربى، وإيران، وتركيا، وكردستان. (أفاية، ١٩٩٣م: ٩٦)

صورة الآخر لدى الأنا

قبل أن نتحدَّث عن الآخر لابدَّ أن نشير إلى أنَّ صورة الأنا تستند إلى تجارب عاشها الآخرون من الأدباء والأجانب فى شعب آخر، كالذى نشاهدها من الصور التى يرسمها الأوروبيون من البلدان الشرقية عموماً والإسلامية منها خاصة. فهذه الصورة فى عمومها لا تخرج عن دائرة العداء الذى تغذَّت به المخيِّلة الأوروبية والذى ساهم فى تأصيل رؤية غربية عدائية للإسلام والمسلمين؛ فكأنَّهم نسوا ما اقتبسوا من الحضارة الإسلامية ولم تبق فى ذاكرتهم إلا صور سلبية ونظرات قدحية للإسلام. (مرتاض، ٢٠٠٣م: ٩٦) أما حول الآخر، فمن ينفى الآخر، ينفى ذاته، لأنَّ الآخر مكمِّل للذات، ومن يختزل الآخر يختزل ذاته. ذلك أنَّ الذات المتعدِّدة تقتضى وجود آخر متعدِّد. إنَّ صورة الأنا تستند إلى تجارب وخبرات غنية عاشها الأديب فى المجتمع الذى يصوره عن كثب، إذ ولد ونشأ فى ذلك المجتمع وهو يعرف العديد من أبنائه، وتربطه ببعضهم علاقات قرابة وصداقة وغيرها من العلاقات الاجتماعية والنفسية، وهكذا فإن المعرفة العميقة والشاملة بالمجتمع الذى يصوره الأديب تجعل الصورة التى يرسمها فى أدبه غنية ودقيقة وتفصيلية، وذلك خلافاً لصورة يقدمها أديب لشعب أجنبى لا يعرفه حقَّ المعرفة «أ ليس أهل مكَّة أدرى بشعابها.» (حمود، ٢٠١٠م: ١٤) فقد تعددت حالات الفهم والقراءة فى صورة الآخر وذلك حسب تأويل الصورة، إذ من المعروف أنَّ هذا التأويل

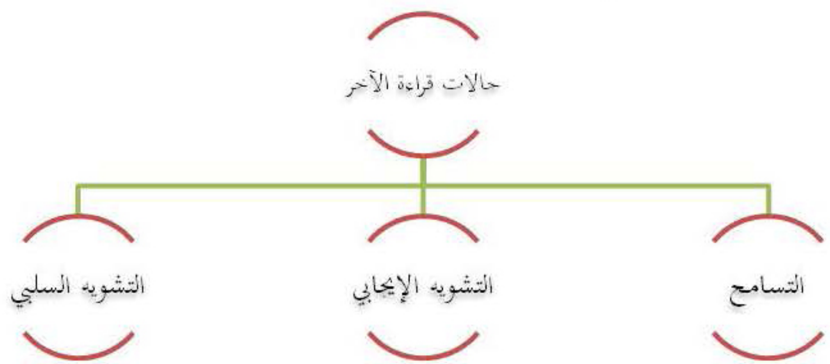
يتأثر بالسياق التاريخى، كما يتأثر بالسياق الثقافى ولا نستطيع أن نغفل أثر التجربة الشخصية والرحلات فى رسم الصورة. (المصدر نفسه: ٢٧) لعلّ من أهم الحالات التى يمكننا تلمسها هى:

أ. "التشويه السلبى" حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة مشاعر التفوق على الآخر وغالباً ما تعززها العلاقات العدائية مع الآخر عبر التاريخ.

ب. "التشويه الإيجابى" حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة مشاعر الدونية، فتم من خلالها رؤية الواقع الثقافى الأجنبى فى حالة من التفـوّق المطلق على الثقافة الوطنية الأصلية. فمثلاً نجد بعض الكتّاب العرب أو الكتّاب الكرد منبهرين بالنموذج الغربى للحياة إلى درجة نجد بعضهم لم يكتف أن يكون من دعاة الحضارة الغربية، بل وجدناه يغض الطرف عن مشكلاتها.

ج. "التسامح" حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة، الرؤية المتوازنة للذات والآخر، فترسم صورة الآخر بروح موضوعية، يسودها التسامح، فيتم تقديم الصورة عبر رؤية واعية، تعتمد العلم، وتصغى لنبض الإنسان، وبذلک تستطيع أن تنظر للآخر باعتباره نداً للذات وفى هذه الحالة يحتاج الأنا المبدعة والدارسة إلى تكوين جديد على المستوى المعرفى والإنسانى. (المصدر نفسه: ٢٨)

سهولة للبحث، نحن نقسّم هذا القسم من المقالة إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول: صورة عبدالله كوران فى شعر عبدالوهاب البياتى، والقسم الثانى: صورة يلماز غونيه فى شعر عبدالوهاب البياتى، والقسم الثالث: صورة يشار كمال فى شعر عبدالوهاب البياتى.



الرسم ١: حالات قراءة الآخر

صورة آخر الفنان الكردى فى شعر عبدالوهاب البياتى

۱– صورة عبدالله كوران[1] فى شعر عبدالوهاب البياتى

فى البداية تحسن الإشارة إلى أن «حضور الآخر بأشكاله المختلفة يتواصل فى الشعر العربى مع مسيرة التاريخ ببساطة، بسبب وجود هذا الآخر مع العربى أو قريبا منه؛ ومادام كذلک، فلا بد أن تتحقق علاقات متنوعة للأمة معه بتنوع الظروف والأزمان وعبر كل العصور، كما سنجده فى العصر الحديث.» (عبدالله كاظم، ۲۰۱۰م: ۲۷–۲۸) ولعلنا لانبالغ إذا قلنا إن «العالم كله، بجغرافيته وتاريخه وشعوبه وأحداثه ووقائعه كاد يحضر فى شعر عبدالوهاب البياتى.» (المصدر نفسه: ٦٧) وهنا نبدأ بتحليل قصيدة البياتى المعنونة بـ"إلى عبدالله كوران" فى مجموعة "النار والكلمات" التى أنشدها تبجيلاً وتحبيباً للشاعر الكردى كوران. والعنوان "إلى عبدالله كوران" يدلّ بوضوح على إخلاص الشاعر العراقى لنظيره الكردى، ومدحه له. يمكن أن نقسّم القصيدة إلى مقطعين. يقول الشاعر فى المقطع الأول من القصيدة:

«الثلجُ فى جبالِ كردستانَ
يَذُوبُ
و الرَّبيعُ فى الوُديانِ
وَالكَلِمَاتُ مِلحُ خُبزِ الحُبِّ والأَغَانِ
يَمُدُّ فِيهَا أَلفَ جِسرٍ عَبرَ لَيلِ المَوتِ والفِقدَانِ
يَزهَرُ فِى حُرُوفِها بُستَانٌ
يَذِيبُ فِى لَهِيبِها المَسُوخَ فَجرُ الكَادِحِ الفَنَّانِ
يُولَدُ شَعبٌ، يُولَدُ الانِسَانُ» (البياتى، ۱۹۹۵م: ۱/ ٤٥٨)

---

۱. عبد الله كوران "بالكردية عبدالله گوران". ولد كوران فى مدينة حلبجة من توابع محافظة سليمانية فى عام ۱۹۰٤م، وتوفىَّ عام ۱۹٦۳م. فكان والده وجده يجيدان الكتابة باللغتين الكردية والفارسية، وملمين بالأدب والشعر كمثقفى تلک الحقبة، فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. قددخل كوران ومجموعة من الشعراء الأكراد فى بدايات القرن العشرين إلى نهضة أدبية متأثرة بالأدب التركى العثمانى. وهذه النهضة كانت أول خطوة لبناء الشعر الكردى الحديث. ومن أجل هذا يُسمَّى كوران رائد الشعر الكردى الحديث. (اميرى، ۱۳۸٦ش: ۳٦)

إذا دقَّقنا في هذا المقطع الرائع، نستطيع أن نميِّز بين مشاهد ثلاثة. ففي المشهد الأول يبدأ الشـاعر قصيدته باسـم الطبيعة الكردسـتانية المتمثلة في الثلج، والجبال الشامخة والربيع؛ ويبدو أنه منبهر أمام روعة طبيعة كردستان وجمالها في بداية الربيع. أما في المشهد الثـاني من هذه القصيدة فينتقل الشـاعر من هذه الطبيعة الخلابـة إلى طبيعة الكلمات ويصفها:«والكلمـات ملح خبز الحبِّ والأغان» فالطبيعة وحدها لا تكتفي لهذه الحياة، ولابـدَّ أن يكون مَن يمزج بين لغـة الطبيعة ولغة الكلمات، الكلمات التي تشـبه طبيعة كردستان حيث يزهر في حروفها بستان كما تزهر الأزهار في الوديان الكردية؛ الكلمات الـتي تعكس الآلام والأحزان كما تنعكس الموت والفقدان. فهذه العظمة الكردسـتانية تحتاج إلى كلمات كالنار، والكلمات النارية تطلب شـاعراً من جنس النار، لكي تكون النتيجة ولادة الشـعب والإنسـان، وهكذا ولد كوران. هذا الرجل في أعين البياتي هو الذي أحيي الكرد بكلماته. يبدو أن البياتي بهذا الشـكل يشير إلى هذه النقاط بالنسبة في شـعر كوران، أولا: يرى في وجه هذا الشاعر طرافة الطبيعة الكردستانية ومن أجل هذا يشـبه شـعر كوران بالأزهار. ثانياً: يبدو أنه بهذا الشـكل يصرِّح بريادة كوران في ميلاد الشـعر الكردي الحديث وأخيراً وليس آخراً: نعتقد أنَّ هذا النوع من التعامل مع كوران يدلُّ على مدى اهتمام الشاعر وخلوصه تجاه شعر كوران.

أما في المقطع الثاني، فيقول البياتي:

«فَلتَصعُدِي القِمَّةَ يَا عَروُسَةَ الشِّعرِ ويَا قَوَافِيَ الأَحزَانِ
ولِتَعبُرِي البِحَارَ والأَزمَانِ
لِتُدرِكِي الفَجرَ الَّذِي يَطلَعُ فِي جَبَالِ كُردِستَانَ
هُنَاكَ فِي القِّمَةِ حَيثُ الثَّلجُ والنِّيرَانُ
هُنَاكَ عَرِّيٌ صَدرُهُ لِلشَّمسِ والعُقبَانِ
شَاعِرُنا كُورَانُ
مِن أَجلِ أَن يُولَدَ شَعبٌ يُولَدُ الاِنسَانُ» (البياتي، ١٩٩٥م: ١/ ٤٥٨)

فيمكننا أن نقسِّمَ هذا المقطع الرائعَ إلى المشهدين. في المشهد الأول، يخاطب كوران ويسـميه عروسة الشعر وقافية الحزن، ومن هنا نفهم أنَّ البياتي كان يحبُّ شعر كوران

ومن أجل هذا يخاطبه: «يا عروسة الشعر» يدعوه ليعبر عن المشاكل والصعوبات ليدرك الفجر. والفجر فى رأينا هنا يمكن أن يكون إشارة إلى هذه البداية الشعرية فى الأدب الكردى فى بداية القرن العشرين التى كانت رائده كوران. يبدو أن البياتى هنا يشير إلى هذا الدور الريادى الذى كان على يد كوران. كأنَّه متفائل بمستقبل الأدب الكردى وكيف لا يكون متفائلاً ونحن لدينا كوران، قافية الحزن وعروسة الشعر. عندما يقول البياتى: «هناك عرى صدره للشمس والعقبان»، يبدو أنه يعترف بأنَّ كوران قد وصل إلى هذه القمة وقد أدرك الفجر أحياناً. لأنَّ كوران واقف فوق الجبل وصدره عرى فى وجه الشمس والعقاب. ويعتقد أن سبب هذا الوقوف وإدراك هذا الفجر من قِبَل كوران يرجع إلى طموحه لميلاد الانسان الكردى الجديد والشعب الكردى الجديد.

الجدول١: صورة كوران عند البياتى فى قصيدة "إلى عبدالله كوران"

عدد المشاهد	آليات تشكيل صورة كوران لدى البياتى	حالات قراءة الآخر الكردى عند البياتى فى هذه القصيدة
٥	كردستان / الفجر / الحب / شعب / العقبان / كوران	التشويه الإيجابى والتسامح

من أهم ميزات الآخر كما أشرنا فهم الذات. يعكس الآخر أشكال التشويه نفسها وبذلك نستطيع أن نتعرف على بعض الإشكاليات الفكرية، والاجتماعية، والنفسية التى نعانيها فى مجال رؤية الآخر. (حمود، ٢٠١٠م: ٣٠) وليس من المبالغة أن نقول أنَّ البياتى كان متأثراً بالميزات التى امتاز بها كوران كهذا الوعى بمواجهة الصعوبات فى مسير شعره، لأن كوران وأمثاله كانوا من أنصار الأدب الكردى آنذاك وإن لم يكن محاولات كوران، ما كان للأدب الكردى أن يواكب موكب الأدب الحديث. وأخيراً صوَّر البياتى فى هذا الشعر صورة كوران فى حالة بعيدة عن التشوية السلبى وعليه أنه كان منبهراً أمام جمال كردستان ومن هنا يمكن أن نقول إن حالة قرائته فى هذا الشعر يتراوح بين التشويه الإيجابى والتسامح؛ وذلك لأنّه دخل فى هذا المقطع بروح موضوعية بعيداً عن الغرض.

٢- صورة يشار كمال[١] فى شعر عبدالوهاب البياتى

أنشـد عبدالوهاب البياتى عام ١٩٨٥م قصيدة عنوانها "إلى ياشار كمال". يمكننا أن نعتبر القصيدة مقطعاً واحداً. يقول الشاعر:

«مُختَرِقاً جُدرَانَ الغُرَفِ الصَمّاءِ
وَ لُغَاتَ شُعُوبِ القَارَاتِ
مَصهُوراً بالنَّارِ
والأَلَمِ الخَلَّاقِ
يَتَحَدَّى الرمَمَ الصَّلعَاءَ
وصِغَارَ الكُتَّابِ
أَشعَلَ باسمِ الإنسَانِ المُفعَمِ مَوتاً
ثَورَةَ إبدَاعٍ فِى الإبدَاعِ» (البياتى، ١٩٩٥م: ٢/ ٥١٣)

يبـدو أنَّ البياتى يعرف كلَّ تلك الآلام التى تحمَّلها يشـار كمـال فى طريق حياته، ولأجل هـذا يقول "مخترقاً"، كأنه قد تحرَّر من هـذه الصعوبات ونال النجاح وعبر من الجدران ولغات الشعوب، لأن الحقيقة هى أن يشار هو أديب من طينة الناس العاديين والبسـطاء، لأنَّ حياته كانت حافلـة بالمرارة والمليئة بألوان الفقر والذل. (الدسـوقى، ١٩٧٧م: ٢٥) ومـن أجل هذا عندما بدأ حياته الأدبية، كان يجمع المأثورات الشـعبية بألـوان مختلفة فى أدبه، لأنَّ الحياة منته بكؤوس من الحزن مترعة، يقول البياتى أنه كان: «مصهوراً بالنار.» والنار هنا فى رأينا اسـتعارة عن تلك المرارات التى تحمَّلها الشاعر فى طريق حياته. لكن المهم هو أنَّ هذه المصاعب أصبحت جسـراً ومطاراً ليدخل يشار إلـى عالم جديد، يكتب للآخرين، وبما أنَّ لغته مسـتقاة من ذكريـات حياته المرة، وكم كان كبيراً عدد من يشـبه يشـار فى العالم من هذه الناحية، يقول البياتى:« مخترقاً لغات شعوب القارات.» هذه إشارة إلى أنَّ غالبية الناس هم من نوع يشار فى تحمل المشاكل

١. يشار كمال كاتب وروائى كردى من تركيا مرشح لجائزة نوبل منذ عام ١٩٧٣م، صدرت له العديد مـن الروايات التى حازت علـى جوائز عالمية منها (انجه ممد/محمد النحيـل) التى ترجمت إلى أغلب اللغات العالمى ومنها العربية، (محمد الصغير)، (محمد الصقر)، (أسـطورة جبل آرارات) و(الصفيحة). له آراء هامة فى الأدب. (الدسوقى، ١٩٧٧م: ٢٣)

والصعوبات وربَّما هذه الجملة إشارة إلى كثرة قُرَّاء أعمال يشار بمختلف اللغات فى العالم. والحقَّ أنَّ البياتى يختم القصيدة بتعبير جميل بعد الإشارة إلى تفوق يشار على الكتَّاب الصغار حيث يقول: «أشعل باسم الإنسان المفعم موتاً ثورةَ إبداع فى الإبداع.» يبدو أن البياتى فى هذا المشهد يشير إلى الدور الريادى للأدب فى المجتمع، لأن الإنسان حينما يعيش فى بحر الآلام والمرارات، لا يمكن أن يفكرَّ فى الحياة الناعمة ولأجل هذا عندما يتثقَّف المجتمع ويقرأ الأدب ويفهم الأدب فتكون النتيجة متابعة الأديب ويا حبَّذا كان الشاعر من جنس الطبقة الكادحة كما يكون الشأن فى قضية يشار وسرُّ نجاح يشار يكمن فى هذه القضية. والنقطة الهامة فى حياة يشار هى فاعلية الآراء السياسية وانعكاسها فى أدبه لأن أدبه يكون فى خدمة الدفاع عن الطبقة الكادحة خاصة فى تلك الأيام فى تركيا كان آتاترك يسعى لتحديث تركيا ومن أجل هذا كان الأكراد على هامش البرامج ومن هنا كان يشار لسان الناس العاديين ودفاعا عن هذه العقائد سُجِنَ مرات. ودفاعه هذا لا يقتصر بالأكراد فقط بل أنه كان يدافع عن حقوق الأرمن والعلويين أيضاً. من هنا يشير البياتى إلى نجاح يشار فى مشروعه الأدبى حيث استطاع أن يغيِّرَ الأجواء بلغته حيث نرى أن روايته الشهيرة "ممد الناحل" علاوة على أثرها فى حصول الكاتب على الشعبية فى تركيا فتحت الأبواب له فى شهرته العالمية. (غياثى، ٢٠١٣م) يبدو أنَّ البياتى كان منبهراً بهذه الميزة فى شخصية يشار وهى روحية المقومة فى الآلام والكتابة لأجل شعبه. وكما يتضح من خلال ما سبق، نستنتج أنَّ رؤية الشاعر فى هذا المقطع تكون من التسامح لأنه تحدَّث عن يشار كمال بروح موضوعية بعيدة من المبالغة.

الجدول٢: صورة يشار كمال عند البياتى فى قصيدة "إلى يشار كمال"

عدد المشاهد	آليات تشكيل صورة يشار كمال لدى البياتى	حالات قراءة الآخر الكردى عند البياتى فى هذه القصيدة
٢	اللغة/ الابداع/ التحدِّى/	التسامح

٣- صورة يلماز غونيه١ في شعر عبدالوهاب البياتي

أنشد عبدالوهاب البياتي في عام ١٩٨٤م قصيدة بعنوان "إلى يلماز غونيه". القصيدة مقطع واحد ويمكن أن نتصوَّر لها ثلاثة مشاهد. والشاعر استفاد من التكنيك المسرحي في هذه القصيدة ومن هذا المنظار هناك نوع من التقارب بين شخصية الشاعر وآخر الفنان الكردي المتمثل في يلماز غونيه حيث هناك قرابة بين مهنة يلماز والقالب الذي استفاد منه البياتي في هذه القصيدة. يقول الشاعر في المشهد الأول:

«رَجُلٌ وامرَأَةٌ وقِطَارٌ في لَيلِ الأَناضُولِ
تَحتَ الضّوءِ، تَقُولُ المَرأَةُ في خَوف: مَا هذا اللَّيلُ؟
مُدُنٌ وقُرَى وذِئَابٌ تَعوِى جَائِعَةً، تَحتَ الثَّلجِ
و دُخَانُ الأَنفَاقِ المُلتَوِيَةُ
وَ سُعَالُ الأَطفَالِ
لَيلٌ يُنذِرُ بالزَلزَالِ» (البياتي، ١٩٩٥م: ٢/ ٤٨٤)

لا نشــكُّ أنَّ البياتي كان على معرفة واســعة لكلٍّ من يكتب له، وهذا ما نفهمه من خلال قراءة شعره، كأنه متأثر بهذه الخلفية الأليمة التي تحملها هؤلاء الآخرين. وهنا في هذا المشهد يصوِّر مشهداً يتحدَّث عن عالمنا وما يحتويه من الظلمة والذئاب والأمراض. والليــل هنا في رأينا اســتعارة عن هذه الحياة الصعبة الملتوية في الآلام. عندما يســأل

١. ولــد في قرية اينجه التابعة لمدينة أضنه في ١ إبريل ١٩٣٧م من أبويين كرديين. دخل عالم الســينما عام ١٩٥٧م كمساعد مخرج للفيلم أبناء من هذا الوطن. حصل على ١٧ جائزة سينمائية أهمها السعفة الذهبية من مهرجان كان للأفلام السينمائية عن فيلمه الأشهر الطريق عام ١٩٨٢م الذي يتحدث عن الحياة الصعبة في كردســتان الشــمالية وقد أخرج غوني نصف هذا الفيلم وهو في السجن. سجن غوني عدة مرات بســبب مواقفه السياســية وكتب وأخرج عدد من أفلامه وهو في السجن، حيث كان يوجه زملائه أثناء زيارته في السجن عن كيفية إدارة الكاميرا والمشاهد التصويرية. هرب من السجن وتوجه إلى فرنســا حيث توفي هناك عام ١٩٨٤م وشارك في مراسم تشــييعه أبرز الشخصيات السياسية في فرنســا. كان يكتب أفلامه باللغة التركية كذلك جل تمثيله كان باللغة التركية لأن النظام السياســي في تركيا كانت تمنع من إنتاج أفلام باللغة الكردية. قال يلماز في آخر مقابلة مع كريس كوجرا حول فيلم "رمه": «هذا الفيلم في الحقيقة صورة لحياة الشعب الكردي لكن استخدام اللغة الكردية في الفيلم كانت ممنوعة وإن كنت اســتخدمت اللغة الكردية في هذا الفيلم، ليســجنونني وكلَّ من شــارك في انتاج هذا الفيلم.» (اشتري، ١٣٧٥ش: ١٥٦)

المرأة من الرجل: «ما هذا الليل؟» فى الحقيقة أنَّ المرأة عاجزة عن الحصول على جوابٍ لهذا السؤال. عالم واسع مليءٌ بالذئاب. والذئاب هنا استعارة عن الإنسان الظالم المتكبر الذى لا يرى إلا ما ينفعه. فى نهاية المشهد يقول: «ليل ينذر بالزلزال.» وهذا رأى المرأة أنَّ هذه الظلمة سوف يعقبها زلزالٌ والزلزال هنا استعارة عن الخراب الذى يشترک فيه الناس جميعاً. يقول فى المشهد الثانى:

«قَالَ الرَّجُلُ النَائِمُ فِى هَمس: اللَيلُ هُوَ اللَيلُ!
رَجُلٌ آخَرٌ فِى أَقصَى العَربَةِ
يَكتُبُ تَحتَ الضُّوءِ المَخنُوقِ رِسَالَةً
وَ يُرَدِّدُ أُغنِيَةً شَاعَت بَعدَ الحَربِ الكَونِيَةِ فِى البَقلانِ
تَتَحَدَّثُ عَن حُبٍّ غَامِضٍ
وَ نَبِيٍّ شَاعِرٍ
فُتِنَ النَّاسُ بِه/ رَجُلٌ يَغتَابُ صَدِيقاً ويَقُولُ:
هذى الدُّنيا خَائِنَةٌ ولُعوبٌ
تَركُبُ ظَهرَ حِمَارٍ بالمَقلُوبِ» (البياتى، ١٩٩٥م: ٢/ ٤٨٥)

هذا المشهد يحتوى على جوابين لما قالته المرأة، جواب من رجل لا يهمه هذه الدنيا ويقول: «اليل هو الليل!» يعنى أنَّ الليل لابدَّ أن يكون موجوداً. يبدو أنَّ الرجل الثانى يختلف عن الرجل الأول وهذا ما نفهمه من سياق الكلام لأنَّه مشغول بكتابة الرسالة وهذا يدلُّنا على أنه لم يزل متفائلاً بالحياة. ومن جهة أخرى يغنِّى. لكنه أيضا يصدق قول الرجل الأول ويقول: «هذى الدنيا خائنة ولعوب.» والدنيا ليست سوا ما نراها من الآلام والفجور والحروب والقتال. فهذه الأقوال تؤثر فى المرأة وتُبكيها وهذا البكاء يرجع سببه إلى هذا الاضطراب النفسى الذى تعانى منه المرأة حيث يقول الشاعر فى المشهد الأخير من القصيدة:

«المَرأَةُ تَبكِى فِى خَوفٍ، الرَّجُلُ الأَوَلُ يُزجِرُها
وَيَقُولُ لَهَا: مَا هذا؟
الفَجرُ وَشِيکٌ والغَابَاتُ تَتَنَفَّسُ فِى عُمقٍ

وَالأَرضُ تُعَانِى أَوجَاعَ مَخَاضٍ» (البياتى، ١٩٩٥م: ٢/ ٤٨٥)

عندما تبكى المرأة يواسيها الرجل الأول ويبدو أنه قد تعوَّد على هذا الليل ويشتغل بنفســه بكتابة الرسالة مع أنَّه يبدو من الأغنية التى تقولها يشترک مع المرأة فى الاعتقاد بعدم الحصول على جواب لهذا الليل. لكنه يقول: «الفجر وشــيک والغابات تتنفس فى عمق.» والفجر هنا اســتعارة عن هذه الحياة التى تأتى فى المســتقبل. لكن ما صلة هذا الشــعر بيلماز غونيه؟ نعتقد أنَّ جواب هذا الســؤال يكمن فى حياة غونيه حيث كانت حياته مسرحاً مأساوياً وعكس يلماز هذه المأساة فى نتاجه الفنى حيث إنَّ دخوله إلى موضوعات من قبيل ما نراه فى هذا الشعر جعلته أسطورة بين الناس، لأنَّ أفلامه كانت مرآة يرى الناس مأساة حياتهم فيها. (اشترى، ١٣٧٥ش: ١٥٧) مع أننا لا نشاهد علاقة جوهريــة بين نصٍّ القصيدة وعرض صورة الآخر يعــنى غونيه، لكن خير دليل لاثبات هذه العلاقة هو عنوان القصيدة أولا، لأن الشاعر أهدى القصيدة إلى غونيه وثانياً كتب الشعر فى قالب الشعر المسرحى حيث هناک محادثة بين امرأة وبين رجلين. ثالثاً فحوى الكلام يدرو حول إشــعاع معنى الحياة حيث يقول فى نهايــة القصيدة: «الأَرضُ تُعَانِى أَوجَاعَ مَخَاضٍ.» هذه الأمور كلها دالة على أن الشاعر يصورٌ صورة تناسب مع شخصية غونيه ومن هنا نقول كان البياتى يرى يلماز كشخصية تُعنى بهذا النوع من الضمامين فى فنه وحقّاً أنه كان فناناً ملتزماً أدىَّ مهمته بالنســبة إلى الشعب الكردى خاصَّة فى فيلمه الشهير "الطريق" الذى حصل على جائزة "كن" فى عام ١٩٨٢م. (المصدر نفسه: ١٥٧)

الجدول٣: صورة يلماز غونيه عند البياتى فى قصيدة "إلى يلماز غونيه"

عدد المشاهد	آليات تشكيل صورة يلماز غونيه لدى البياتى	حالات قراءة آخر الفنان الكردى عند البياتى فى هذه القصيدة
٣	الليل/ الذئاب/ الزلزال/ الفجر/	التسامح

النتائج

يســتفاد ممّا ســبق أنَّ رؤية الآخر العربى فى تلک القصائد الثلاثة تجاه آخر الفنان

الكردى كانت من نوع التسامح حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة، الرؤية المتوازنة للآخر؛ فالبياتى رسم صورة كوران، يشار ويلماز بروح موضوعية، يسودها التسامح، فيتم تقديم الصورة عبر رؤية واعية، بعيداً عن السلبية أو العقد النفسية أو الانبهار المطلق أمام هؤلاء. هذا الرسم للشخصيات يدلُّ على شموخ الشعب الكردى فى نظرة البياتى لأننا إذا اعتبرنا الفنان مرآة المجتمع، نستنتج أن هولاء الفنانين يقعون موقع الشعب الكردى فى رؤية البياتى.

يبدو أنَّ البياتى كان متأثراً بذلک التعهد الذى كانوا عليه فى نتاجهم الأدبى والفنى. وهذا هو التأثير الذى يتيحُ لنا معرفة الإنسان للإنسان وإبراز الجوهر المشترک للإنسانية والانطلاق إلى عالم الأخوة التى تجمع الأنا بالآخر. ولو تأملنا هذا الجوهر لوجدناه لا يتبلور إلّا بالتفاعل مع الآخرين وهذا هو ميزة أساسية فى القصائد الثلاثة للبياتى وبعبارة أخرى يمجد البياتى إنجازات هؤلاء الفنانين من خلال عرض صورتهم.

ومن المؤكَّد أنَّ قضيَّة العلاقات العربية - الكردية هى من أمهات القضايا المتعلقة بالوضع الراهن فى الشرق الأوسط خاصة فى البلد التى ينتمى إليه البياتى أعنى العراق. وهذه مسألة لا تخفى على البياتى حيث أكَّد على تآخى الشعبين العربى والكردى والعلاقات الأخوية فيما بينهما خاصة فى القصيدة المتوجهة إلى كوران لأن كوران كان من أكراد العراق.

ومن المعروف أنّ الصورة التى يرسمها الأديب عن الآخر تنبع أولاً وقبل كل شىء من حاجات الأديب نفسه ومجتمعه؛ ولذلک تلبى الصورة الأدبية فى الدرجة الأولى احساساته النفسية أو اجتماعية فى نفس الشاعر. فمن منظور آخر، البياتى عند لجوئه إلى تلک القصائد يلبى إحساسه النفسية وحاجة مجتمعه تجاه آخر الفنان الكردى عبر الإشادة بالأعمال الفنية الملتزمة تجاه المجتمع كما كان هؤلاء الفنانون.

المصادر والمراجع

اشترى، بيژن. (١٣٧٥ش). «آشنايى با نه فيلمساز جهان سوم». مجله نقد سينما. العدد السابع. صص ١٦٤-١٥٤.

أفاية، محمد. (١٩٩٣م). المتخيل والتواصل (مفارقات العرب والغرب). لبنان: دار المنتخب العربى.

اميری، رضا. (١٣٨٦ش). «كردستان عراق، بنفشهای در سایه سار تمشک (گوران پیشوای شعر نو كردی وجنبش ادبی سليمانيه)». گوهران. العدد الخامس عشر. صص ٤٢-٣٦.

بوحلايس، سلاف. (٢٠٠٩م). صورة الأنا والآخر فی شعر مصطفی محمد الغماری. الجزائر: جامعة الحاج لخضر.

البياتی، عبدالوهاب. (١٩٩٥م). عبدالوهاب البياتی الأعمال الشعرية١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

حمود، ماجدة. (٢٠١٠م). صورة الآخر فی التراث العربی. الطبعة الأولی. الجزائر: منشورات الاختلاف.

حنون، عبدالمجيد. (١٩٨٦م). صورة الفرنسی فی الرواية المغربية. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعيّة.

الدسوقی، إبراهيم. (١٩٧٧م). ياشار كمال وعالمه القصصی. مجلة الكاتب. العدد ١٩٣.

رايس، رشيد. (٢٠٠٤م). صورة الجزائر والجزائری فی الكتابات النثرية الفرنسية خلال القرن التاسع عشر. قسنطينة: جامعة منتوری.

رجب، محمود. (١٩٩٤م). فلسفة المرآة. الطبعة الثانية. مصر: دار المعارف.

عايش، عبد الفتاح. (٢٠٠٢م). معجم الأدباء من العصر الجاهلی حتی سنة ٢٠٠٢. بيروت: دار الكتب العلمية.

عبدالله كاظم، نجم. (٢٠١٠م). الآخر فی الشعر العربی الحديث، تمثّل وتوظيف وتأثير. الطبعة الأولی. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عصفور، جابر. (١٩٩٨م). المرايا المتجاورة(دراسة فی نقد طه حسين). مصر: دار القباء.

غنيمی هلال، محمد. (٢٠٠٣م). الأدب المقارن. الطبعة الثالثة. مصر: دار نهضة مصر.

غياثی، ناصر. (٢٠١٣م). ياشار كمال، نويسندهای هم سن جمهوری تركيه. لامک: لانا.

مرتاض، عبدالملک. (٢٠٠٣م). الإسلام والقضايا المعاصرة. الجزائر: دار هومة.

نامور مطلق، بهمن. (١٣٨٨ش). «درآمدی بر تصوير شناسی معرفی يک روش نقد ادبی وهنری در ادبيات تطبيقی». فصلنامه مطالعات ادبيات تطبيقی. السنة الثالثة. العدد ١٢. ١٣٨-١١٩.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد الخامس عشر - خريف ١٣٩٣ش / أيلول ٢٠١٤م

فرم شناسى داستان‌هاى كوتاه احمد محمود

مهدى ماحوزى
دانشيار گروه زبان و ادبيات فارسى دانشگاه آزاد اسلامى واحد رودهن
شبنم لاجوردى‌زاده
دانش‌آموخته دوره دكترى زبان و ادبيات فارسى دانشگاه آزاد اسلامى واحد رودهن
Shabnam.lajevardi@gmail.com

تاريخ دريافت: ١٣٩٣/٢/٢٤ش   تاريخ پذيرش: ١٣٩٣/٩/٢٧ش

چكيده

احمد محمود يكى از برجسته‌ترين نويسندگان دهه‌هاى اخير ايران است. او كارش را با نگارش داستان كوتاه "صبح مى‌شه" آغاز كرد و با مجموعه "مول" ادامه داد و با نوشتن رمان "همسايه‌ها" در جرگه نويسندگان طراز اول قرار گرفت.

پژوهشگران بسيار در نقد و بررسى آثار او قلم زده‌اند و غالبا به محتواى داستان‌هاى وى پرداخته‌اند. اين مقاله در آغاز به اختصار به موضوع فرم و ساخت، سپس به آثار و سبک نويسندگى احمد محمود نظرى مى‌افكند.

دربخش اصلى مقاله، شكل شناسى ٢٣ داستان كوتاه احمد محمود در مجموعه "از مسافر تا تب خال" در زمينه‌هاى طرح وپيرنگ، زاويه ديد، راوى، شخصيت پردازى، آغاز، انجام و ... مورد بررسى و تحليل قرار مى‌گيرد تا نشان دهد چگونه نويسنده با كاربرد زبان توصيف و به كارگيرى متوازن اجزاء ساختارى داستان، به روايت سرگذشت طبقات محروم شهرى مى‌پردازد.

كليد واژگان: احمد محمود، داستان كوتاه، فرم و ساختار.

حدیث عیسی بن هشام؛ وام گیری از میراث و ارتباط متقابل با غرب

طیبه سیفی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی
بهزاد حشمتی
دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی
T_seyfi@sbu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۸/۷ش تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۲/۲۰ش

چکیده

ادبیات برای خروج از حالت جمود و ضعف به تجدید و ابداع نیاز مبرم دارد و باید میان تجدید و میراث فرهنگی ادبی پیوند استواری وجود داشته باشد، این تجدید در کنار از بهره‌گیری از جنبه‌های مثبت فرهنگ‌های دیگر، باید زمینه را برای آفرینش اجناس ادبی جدید نیز فراهم سازد. بنابراین این نوع از تجدید مثبت است. حدیث عیسی بن هشام محمد المویلحی از بارزترین آثار ادبی در زمینه تجدید به شمار میرود که در اواخر قرن نوزدهم انتشار یافت. این اثر تجدیدی در حدود معقول است و توانست زمینه را بری آفرینش اجناس ادبی جدید مانند رمان و داستان فراهم سازد. اما گنجاندن این کتاب تحت عنوان یک جنس ادبی خاص دشوار است؛ زیرا این کتاب در برگیرنده ویژگی‌های ادبیات قدیم عربی و ادبیات تازه‌وارد غربی است و مویلحی به شکلی از شکل‌های ادبی سنتی عربی و شکل تازه‌وارد غربی کاملا پایند نمانده است تا جایی که این کتاب سرآغاز رمان و داستان در ادبیات معاصر عربی به شمار می‌رود. مقاله حاضر بر آن است تا به بررسی حدیث عیسی بن هشام پرداخته آن را از جهت محتوی و مضمون تحلیل نماید. تا از یک سو جنبه‌های برگرفته از میراث و از دیگر سو نشانه‌های تجدید در این اثر را تبیین نماید. بررسی این اثر به وضوح نشان از آن دارد که مویلحی در تالیف این کتاب از میان میراث خویش از مقامات الهام گرفت، همانگونه که از دستاوردهای نوین غرب، قصه و رمان را سرلوحه کار خویش قرار داده است. بنابراین این کتاب پیوند محکمی با مقامات داشته، و از برخی جنبه‌ها نیز به قصه و رمان شباهت دارد.

کلید واژگان: نوآوری، میراث عربی، عیسی بن هشام، محمد المویلحی.

پدیده حس‌آمیزی در شعر ابو القاسم شابی و سهراب سپهری

زینت عرفت پور
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
امینه سلیمانی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
Aminesoleimani66@gmail.com

تاریخ دریافت: ١٣٩٢/٩/١۴   تاریخ پذیرش: ١٣٩٣/۵/٢٨

چکیده

حس‌آمیزی یکی از انواع بسط تصویر شعری از راه انتقال حواس پنج‌گانه از حسی به حس دیگر است که شاعر با گسترش خیال‌پردازی خود و خلق تصاویری متفاوت و تاثیر گذار در مخاطب، آن را خلق می‌کند. پژوهش حاضر به بررسی حس‌آمیزی در شعر ابوالقاسم شابی و سهراب سپهری پرداخته، از آن جهت که این پدیده در جلب توجه مخاطب و انتقال دقیق حس درونی به او و درگیر کردنش با تجربه روحی شاعر، در شعر این دو شاعر بسیار تاثیر گذار بوده است. میزان به کارگیری حس‌آمیزی در شعر شابی و سپهری و ایجاد الفاظ و معانی بکر و جدید از طریق این تکنیک تصویری موضوع اصلی مورد نظر ما در این پژوهش می‌باشد که با استفاده از شیوه توصیفی- تحلیلی و آوردن نمونه‌های شعری تطبیقی از هر دو شاعر، به بررسی و تحلیل این پدیده می‌پردازد. می‌توان گفت که در شعر این دو شاعر، آمیزش بین حواس صورت گرفته و بیان حسی با حس دیگر رخ داده، که این امر منجر به شکسته شدن مرز بین حواس شده و مرزهای معانی مأنوس درنوردیده شده تا مخاطب حس درونی نویسنده را از رهگذر متن ادبی تجربه کند.

کلید واژگان: ادبیات تطبیقی، ابو القاسم الشابی، سهراب سپهری، حس آمیزی.

تحلیل عناصر زبانی شعر قیصر امین‌پور از دیدگاه سبک‌شناسی

عباس گنجعلی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری
abbasganjali@yahoo.com
نعمان أنق
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری
neman.onegh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۳/۲/۱۱ تاریخ پذیرش: ۹۳/۹/۲

چکیده

قیصر امین‌پور (۱۳۸۶-۱۳۳۸) از چهره‌های صاحب سبک در حوزه شعر معاصر فارسی است. یکی از وجوه مهم سبک‌شناسیِ اشعار او، زبان متمایز شعرهایش است که در سه محور عمده واژگان، ترکیب‌ها و نحو برجسته است. در این نوشتار، سعی شده است با تکیه بر این سه محور، به مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی شعر او پرداخته شود تا در نهایت سبک خاص شاعر در حوزه زبان آشکار شود و به این پرسش اساسی که "مهمترین ویژگی‌های شعر امین‌پور برای ساخت سبک خاص خود در اشعارش کدام‌ها است؟!" پاسخ داده شود. بیان ساده و امروزی، نوآوری در واژگان و ترکیبات، تناسب واژگانی (مراعات نظیر)، برجستگی برخی واژگان، بازی با کلمات و معنا، استفاده از نماد و رمز، دستورمندی و ساختار نثر گونه جملات، مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی امین‌پور هستند که در این مقاله مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند.

کلیدواژگان: قیصر امین‌پور، زبان، شعر، واژگان، ترکیب‌ها، نحو.

آزادی در اشعار یوسف الخال

حسن گودرزی لمراسکی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران
علی مفتخرزاده
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی
ایوب حیدری
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران
h.goodarzi@umz.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱/۱۷ش تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۸/۱۴ش

چکیده

آزادی یکی از بزرگ‌ترین و عالی‌ترین ارزش‌های انسانی و یکی از لوازم حیات و تکامل است که همواره همه ملت‌ها خواستار تحقق آن بوده‌اند، آزادی واژه‌ای است که قدمتی به درازای تاریخ بشر دارد و از طریق شاخص‌هایی چون حقیقت طلبی، عدالت‌خواهی، کمال‌گرایی و رشد وجودی انسان معیار و میزان یافته و حدود خود را تعریف می‌نماید و در ادبیات ملل مختلف به صورت‌های گوناگون جلوه‌گر است. آزادی در ادبیات معاصر عربی، به طرق مختلف به خصوص آزادی اگزیستانسیالیستی مطرح است که خاستگاه آن آگاهی و خرد انسان است که در شعر صلاح عبدالصبور و أدونیس نمود دارد. این جستار بر آن است تا این مفهوم را در اندیشه یوسف الخال شاعر نوگرای معاصر سوری، در سه محور آزادی سیاسی، اجتماعی و اگزیستانسیالیستی بررسی و تحلیل نماید؛ چراکه او از ظلم و ستم صهیونیست‌ها به ستوه آمده و بر آن است که آزادی جز با تلاش، رنج فراوان و قربانی دادن بدست نخواهد آمد. وی آزادی اجتماعی را برقراری و استواری آزادی در جامعه می‌داند تا زمینه حضور مردم در عرصه‌های گوناگون فراهم شود و اگزیستانسیالیستی است که انسان و دغدغه‌هایش مسئله اصلی و محوری اندیشه اوست. آزادی برای رسیدن به حقیقت محور تفکر و اندیشه وی است و قوه تعقل، مهم‌ترین بنیانی است که برای آزادی قائل شده و آن را وسیله‌ای برای رسیدن به آزادی حقیقی می‌داند.

کلیدواژگان: یوسف الخال، آزادی‌های سیاسی، اجتماعی و اگزیستانسیالیستی.

زیبایی شناسی رنگ در اشعار متنبی

عیسی متقی زاده
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس
emottaqi@yahoo.com
خاطره احمدی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان
kahmadi200@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۲/۱۹ش تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۸/۷ش

چکیده

پژوهش‌ها این مطلب را که رنگ مانند نیرویی است که بر سیستم عصبی تأثیر می‌گذارد و این تأثیر، کمتر از تأثیر موسیقی نیست، و چه بسا گاهی شدیدتر از آن است تأیید می‌کنند.
شاعران در طول تاریخ به رنگ توجه ویژه‌ای داشته‌اند، اما این توجه از دوره‌ای به دوره دیگر متفاوت است، به گونه‌ای که در دوره جاهلی در بیشتر مواقع رنگ در معنای اصلی خود به کار رفته است، و این دیدگاه کم کم به سوی به کارگرفتن رنگ در معانی دیگر تغییر پیدا کرده است، تا جایی که می‌بینیم شاعران در دوره‌های بعد، و مخصوصا در دوره معاصر رنگ را در معنی نمادین آن به کار گرفتند.
با توجه به اینکه دوره عباسی دوره طلایی ادبیات عربی به شمار می‌رود و با توجه به جایگاه والای متنبی در میان شاعران، تلاش کردیم پدیده رنگ را در اشعار این شاعر گرانسنگ، با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و بیان کاربرد رنگ در دو نوع نمادین و صریح بررسی کنیم. ملاحظه می‌شود که شاعر، گاهی رنگ را در ابعاد نمادین و گاهی در ابعاد صریح به کار می‌گیرد و گاهی این دو نوع را در یک بیت می‌آورد.

کلیدواژگان: شعر دوره عباسی، متنبی، مفهوم رنگ، نماد، تصریح.

دیگریِ کُرد هنرمند در شعر عبد الوهاب بیاتی "پژوهشی تصویرشناسانه در ادبیات تطبیقی"

محمدهادی مرادی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی
کاوه خضری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس
Kawa_khezri@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ١٣٩٣/٢/١١ تاریخ پذیرش: ١٣٩٣/٩/١

چکیده
صورولوژی یا تصویرشناسی یکی از شاخه‌های ادبیات تطبیقی است که عبارت است از بررسی تصویرِ دیگریِ بیگانه در متن ادبی. تصویرشناسی بستر مناسبی جهت شناخت انسان‌ها از هم‌دیگر است و از رهگذر این شناخت، جوهره مشترک انسانی جلوه‌گر می‌شود و دریچه‌ای به دنیای برادری گشوده می‌شود که "من" را با "دیگری" پیوند می‌زند. بنابراین پژوهش‌های تطبیقی که روابط ما را با دیگری ارزیابی می‌کند از اهمیت زیادی برخوردار است. بیاتی یکی از بزرگ‌ترین شاعران معاصر عرب است که تعداد زیادی از قصایدش را به بررسی تصویر دیگری اختصاص داده است که در این میان سه قصیده را در وصف سه هنرمند کُرد سروده است: عبدالله گوران، یاشار کمال و ایلماز گونای. "من" عربی در شعر بیاتی منظومه‌ای از راوبط را با دیگریِ کُردِ هنرمند ترسیم کرده است که چهارچوبی کاملا دوستانه دارد و حاکی از ستایش و صمیمیت است. مقاله حاضر تلاش دارد تا با روش توصیفی- تحلیلی و بر اساس نقد تطبیقی به بررسی تصویرِ بیاتی از دیگریِ کُردِ هنرمند بپردازد. نتایج مقاله بیانگر این حقیقت است که شاعر، تصویر دیگریِ کردِ هنرمند را به صورتی مسامحه‌آمیز نشان داده است. این نوع خوانشِ دیگری، زیباترین شیوه ممکن و یگانه روش حقیقی شناخت دیگری است.

کلیدواژگان: تصویر شناسی، ادبیات تطبیقی، عبد الوهاب بیاتی، دیگریِ کُردِ هنرمند.